cahiers du CINEMA

«Ice» de Robert Kramer
Josef von Sternberg et «Morocco»
S. M. Eisenstein : L'art de la mise en scène
Entretien avec Carlos Diegues



numéro 225 novembre-décembre 1970 6 francs

cahiers du CINEMA





Marlene
:etrich dans
orocco » de
von Sternberg
mas associés)
Héritiers »
arlos Diegnes

No 225 NOVEMBRE-DECEMBRE 1970

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle de Cinéma. 39, rue Coquillière, Paris-1er - Administration-Abonnements : 236-00-37. Rédaction-Publicité : 236-92-93.

DERNIÈRE MINUTE : CENSURE

(Nos délais de parution nous contraignent aujourd'hui à signaler seulement un certain nombre de mesures répressives. Nous y reviendrons.)

Une fois de plus (après les saisies répétées de « La Cause du Peuple » et diverses interdictions de films, etc.) l'Etat bourgeois n'hésite pas à faire usage d'une de ses armes répressives : la censure. Mais cette fois, et presque simultanément, sur quatre champs à la fois. Viennent d'être censurés un film : *Elridge Cleaver* de William Klein, une émission de télévision : « L'Invité du dimanche » avec Rezvani, un livre : « Eden, Eden, Eden » de Pierre Guyotat, un journal « L'Hebdo Hara-Kiri ». L'affaire de *La Bataille d'Alger* (Cahiers n° 222) avait d'autre part fait la preuve que la censure pouvait fort bien s'exercer (car elle ne se limite jamais aux seuls organismes censeurs officiels) sur un film « autorisé ». Quels que soient donc les champs (télévision, cinéma, presse, édition), quelle que soit la diversité des motifs invoqués, quelle que soit la portée subversive des objets visés, il s'agit bien là de l'élargissement et de l'intensification d'une même répression policière ne s'embarrassant même plus aujourd'hui du droit bourgeois.

Rappelons seulement cette fois (avant d'y revenir plus longuement dans un prochain numéro) que « protection de l'enfance », « protection des mœurs », « santé morale » apparaissent de plus en plus visiblement comme les alibis inconsistants d'une censure *politique* honteuse, la classe dominante donnant ses intérêts politiques pour l'intérêt général du pays.

I. *Eldridge Cleaver :* ce film, non officiellement interdit, n'obtient pas son visa de censure, les motifs dilatoires invoqués étant : offenses à un chef d'Etat étranger, incitation au meurtre. Texte de la protestation : « Dans la France d'aujourd'hui, nous assistons à une répression de plus en plus forte de toutes les formes d'information ou d'expression.

» Des journaux, des films, des livres, des pièces de théâtre, des émissions de télévision sont interdits ; le droit fondamental de chacun de pouvoir exprimer son opinion en toute liberté n'est plus aujourd'hui qu'une parodie. A une liste déjà trop longue vient de s'ajouter le film de William Klein intitulé « Eldridge Cleaver, Black Panther ».

» Ce film, qui permet à Eldridge Cleaver, au nom de son parti, d'informer un large public des problèmes de l'Amérique et du monde entier, qui est à proprement parler un documentaire — puisqu'il est exclusivement composé d'une interview et de documents — est aujourd'hui rejeté par la commission de contrôle pour « offense à un chef d'Etat étranger » et « incitation au meurtre de personne désignée ».

» En France, officiellement, il n'y a pas de censure politique, mais il est bien évident que ce film est interdit pour des raisons identiques à celles qui ont fait interdire « La Passion selon Franco », ainsi que « La Cause du Peuple », en droit ou en fait.

» Ce n'est pas seulement une poignée « d'extrémistes » qui est ainsi menacée dans son droit de s'exprimer (quand ce n'est pas jusque dans son droit d'exister) ; tout le monde est concerné, car c'est la liberté de chacun d'affirmer son point de vue qui est ainsi réprimée, ou qui à tout instant risque de l'être.

» Pour notre part, c'est jusqu'à notre droit au travail qui est remis en cause. En effet, sans liberté d'expression, à quoi bon écrire, filmer, produire ; à quoi bon, et comment, tenter d'informer ?

» Nous ne pouvons accepter plus longtemps que le bon plaisir d'une administration nullement représentative du peuple de France décide à sa place de ce qu'il convient ou ne convient pas de montrer.

» Nous prenons donc la décision de passer outre le verdict de cette commission, dont nous ne reconnaissons pas la compétence, et d'assumer l'entière responsabilité de la projection publique du film « Eldridge Cleaver Black Panther », afin que les spectateurs soient eux-mêmes les juges.

» Nous prenons cette décision car, jusqu'à présent, les moyens traditionnels sont restés sans effet et qu'il est grand temps qu'un peuple adulte décide lui-même, en pleine connaissance de cause, de ce qu'il est en « droit » de voir, d'entendre ou de lire. » Signé : William Klein (et un grand nombre de cinéastes, écrivains, acteurs, etc.).

II. « L'invité du dimanche » : sans même avoir vu l'émission, la direction de la T.V., ne se fondant que sur des rumeurs et des manœuvres de couloir, a annulé le passage de Rezvani à « L'invité du dimanche », sous prétexte qu'il s'agit là d'une émission « distractive » où la politique, bien sûr, ne saurait trouver place (ce qui n'a pas empêché l'invité du dimanche suivant, Romain Gary, de faire l'apologie du gaullisme).

III. « L'Hebdo Hara-Kiri » : communiqué de la rédaction, du 18 novembre 1970 : « En vertu d'un arrêté du 4 novembre 1970 paru au Journal Officiel du 15 novembre 1970, page 10 524, l'hebdo *Hara-Kiri* fait l'objet des deux mesures d'interdiction définitive prévues à l'article 14 de la loi du 16 juillet 1949 :

» Article premier : Interdiction de donner ou de vendre à des mineurs de dix-huit ans l'hebdo Hara-Kiri.

» Article 2 : Est interdite l'exposition et la publicité pour cette publication.

» En vertu de la loi 6 717 du 4 janvier 1967, si un journal a fait l'objet des interdictions susdites, « il devra être exclu de la société coopérative et ne pourra être admis dans aucune autre ».

» Cette exclusion des sociétés coopératives de messageries de presse entraînant l'impossibilité totale de diffuser le journal dont le seul droit qui lui reste est de se faire imprimer, l'hebdo *Hara-Kiri*, hebdomadaire politique, cesse de paraître.

» Cette mesure d'interdiction, purement administrative, dont les motifs ne sont pas donnés, contre laquelle un journal n'a aucune possibilité de présenter sa défense, ni aucun recours, ni aucune possibilité d'appel, est en fait un arrêt de mort pur et simple. En effet, sous couleur de protéger l'enfance contre des publications qui ne lui sont pas destinées, en vertu d'une loi de 1967 complètement ignorée de l'opinion et beaucoup trop mal connue des journalistes eux-mêmes, le pouvoir dispose d'un formidable outil d'étranglement de la liberté de la presse dont l'hebdo *Hara-Kiri* est le premier à faire les frais. » Signé : Cabu, Cavanna, Professeur Choron, Delfeil De Ton, Fournier, Gébé, Reiser, Willem, Wolinski.

IV. « Eden, Eden, Eden » de Pierre Guyotat (Editions Gallimard) a fait l'objet d'un arrêté du ministère de l'Intérieur publié au J.O. du 22 octobre, le frappant d'une triple interdiction : « à la vente aux mineurs, à l'exposition, à la publicité ». Nous renvoyons nos lecteurs à l'article de Jérôme Lindon (« Le Monde », 8-9 novembre 1970) et à celui de Christine Glucksmann (« L'Humanité », 19 novembre 1970) et nous leur demandons instamment de s'associer à la pétition nationale lancée pour protester contre cette interdiction sous le titre « La Littérature Interdite » :

« Les soussignés,

« protestent contre l'interdiction qui frappe le roman de Pierre Guyotat, « Eden, Eden, Eden » (Ed. Gallimard), dont la presse dans son ensemble a souligné l'importance littéraire.

« s'élèvent contre l'usage arbitraire qui est fait d'une loi destinée à l'origine à la protection de la jeunesse et qui est manifestement détournée de son sens. »

(Cette pétition doit être renvoyée signée à Thérèse Reveillé, 4, allée des Erables, 94-VITRY.)

La Rédaction.

« MOROCCO »

de Josef von Sternberg



« Tout ceci pourrait bien faire comprendre pourquoi actuellement, Hollywood est le nombril de la Terre, étant le seul endroit où l'on ne songe qu'à amuser le reste du monde, à fabriquer les vessies qui sont nos lanternes ! (...) Hollywood est aussi le dernier boudoir où la philosophie (devenue masochiste) pourrait trouver les déchirements auxquels, enfin, elle aspire : en vertu d'une immanquable illusion il ne semble pas, en effet, qu'on puisse encore rencontrer ailleurs des femmes assez dénaturées pour paraître impossibles d'une façon aussi criante. C'est que toute la terre leur jette chaque jour l'argent pour qu'elles ne lui fassent pas faute, ainsi qu'autrefois cela se faisait aux statues des divinités ou des saintes : triste moyen de placer ce qui sauve le cœur dans un mirage clinquant. »
Georges BATAILLE.

I. Méthode

1 Ce texte poursuit le travail de relecture du cinéma classique hollywoodien que nous avons inauguré avec le texte sur *Young Mister Lincoln* de John Ford (n° 223). Le film de Ford nous avait paru exemplaire en tant qu'un énoncé idéologique y était subverti par la violence des effets de l'écriture fordienne. Si *Young Mr Lincoln* représentait le versant éthico-politique du champ capitaliste et théologique du cinéma hollywoodien, *Morocco* en représente plutôt le versant érotique, comme film prenant place dans l'œuvre de Sternberg, œuvre produite par Hollywood, en tant que ce lieu fut, pendant quarante ans, le lieu de production majeur des mythes érotiques (fétichistes) de la société bourgeoise — lieu lui-même fétichisé et mythifié.

C'est-à-dire que notre lecture de *Morocco* est amenée à y repérer, inscrits avec une netteté exceptionelle même pour Hollywood, les effets impliqués par son appartenance (dont notre texte aura à étudier les modalités) aux fictions bourgeoises (mais aussi féodales) telles qu'a pu en produire la civilisation judéo-chrétienne, fondée sur la loi du Père, caractérisée en particulier par tel rôle imparti à la femme.

Sur ce point, citons ce qu'a écrit Julia Kristeva sur le passage historique (XIVe siècle) de l'énoncé épique à l'énoncé romanesque, c'est-à-dire le passage d'une civilisation du symbole à une civilisation du signe (in *Semiotica*, I, IV, 1969 : « Narration et transformation »). Modèle romanesque et système du signe qui, malgré la déconstruction à laquelle ils sont soumis, continuent d'être dominants, et à plus forte raison l'étaient en 1930 à Hollywood. Elle définit ce passage comme marqué par l' « apologie d'un seul des termes oppositionnels : l'Autre (la Femme), dans lequel se projette et avec lequel fusionne le Même (l'Auteur, l'Homme). Du coup, il se produit une exclusion de l'Autre qui se présente inévitablement comme une exclusion de la femme, comme une non-reconnaissance de l'opposition sexuelle et sociale ». Dans ce système, la Femme est « un pseudo-centre, un centre mystificateur, un point aveugle dont la valeur est investie dans ce Même qui se donne l'Autre (le centre) pour se vivre comme un, seul et unique. De là, la positivité exclusive de ce centre aveugle (la Femme) qui va jusqu'à l'infini (de la noblesse et des « qualités du cœur »), efface la disjonction (la différence sexuelle) et se dissout dans une série d'*images* (de l'ange à la Vierge). (...) l'idéalisation de la femme (de l'Autre) signifie le refus d'une société de se construire en reconnaissant le *statut différentiel* mais *non-hiérarchisant* des groupes opposés, de même que le besoin structural de cette société de se donner un centre permutatif, une entité *autre*, et qui n'a de valeur qu'en tant qu'*objet d'échange* parmi les mêmes. (...) Cette valorisation dévalorisante prépare le terrain et ne se distingue pas fondamentalement de la dévalorisation explicite dont la femme sera l'objet à partir du XIVe siècle dans la littérature bourgeoise (les fabliaux, les soties, les farces) », dévalorisation reconduite tout particulièrement, comme on sait, dans la mythologie hollywoodienne (l'ingénue, la vamp, la femme fatale). Le « pseudo-centre » dont parle Kristeva, c'est ici le *fétiche* dont notre texte tentera de repérer toutes les occurrences (cf. IV, 2) dans le film de Sternberg. Cette absorption réciproque du Même et de l'Autre (de l'Auteur et de la Femme) dans l'effacement de la différence sexuelle explique (et implique) que la Mascarade, la Parade virile, l'Inversion (1) sont les paradigmes érotiques de *Morocco* (cf. Lacan, « La signification du phallus » : « Si paradoxale que puisse sembler cette formulation, nous disons que c'est pour être le phallus, c'est-à-dire le signifiant du désir de l'Autre, que la femme va rejeter une part essentielle de la féminité, nommément tous ses attributs dans la mascarade » et « Le fait que la féminité trouve son refuge dans ce masque par le fait de la *Verdrängung* (refoulement) inhérente à la marque phallique du désir, a la curieuse conséquence de faire que chez l'être humain la parade virile elle-même paraisse féminine »).





1) *Sur la notion de mascarade, nous renvoyons à Joan Riviere, « La féminité en tant que mascarade »* (in La Psychanalyse n° 7), *et à Michèle Montrelay, « Recherches sur la féminité »* (in Critique n° 278) *: « Dans cet amoncellement de choses folles, ces plumes, ces chapeaux, ces constructions étranges, baroques, qui se dressent comme autant d'insignes silencieux, une dimension de la féminité se précise, que Lacan, reprenant le terme de Joan Riviere, désigne comme mascarade. Mais il faut voir qu'une telle mascarade a pour fin de ne rien dire. Absolument rien. Et pour produire ce rien, c'est de son propre corps que la femme se travestit ».*

2 Dans *Young Mr Lincoln*, le procès diégétique (mise en place progressive d'un dispositif leurrant, substitution d'un mode de narration à un autre dans le cours de la fiction, coups de force narratifs impliquant un rôle décisif de la diachronie) nécessitait une lecture du film selon son développement chronologique, puisque les structures fictionnelles y étaient transformées par la narration. En revanche (comme on va le voir), dans *Morocco*, les structures de la fiction (cf. II) sont programmées d'emblée et sont simplement reconduites, variées dans leurs actualisations successives. Ce qui autorise à considérer *Morocco* comme un texte lisible synchroniquement, les déterminations maîtresses de la fiction pouvant légitimement être convoquées simultanément dans l'ensemble de leurs actualisations.

II. Structure de la fiction

1 Pour élaborer les structures d'une fiction comme *Morocco*, on ne peut donc que s'appuyer sur ce qui constitue son énoncé majeur : les situations romanesques (le triangle La Bessière - Amy Jolly - Brown, et un triangle secondaire Caesar - Mme Caesar - Brown) considérées dans leur double détermination érotique et sociale. En effet, l'inscription des rapports érotiques s'effectue dans le cadre rigoureusement tracé d'un lieu social qui n'est pas une toile de fond neutre, mais qui, au contraire, *détermine ces rapports érotiques et se trouve en retour déterminé par eux*. C'est-à-dire que : la double détermination érotique / sociale des situations fictionnelles, la *double inscription* du discours de *Morocco*, sont telles que leurs rapports de détermination réciproque s'articulent selon une *logique* (qu'on ne saurait abstraire du texte sans retomber dans un structuralisme mécaniste) interne au processus scriptural et repérable dans les effets de sens récurrents de cette double inscription.

2 Les *déterminations sociales* des différents personnages et les rapports qu'elles engendrent entre eux sont organisés selon une stricte hiérarchie, que nous allons décrire ici, sachant bien (voir § 1) que cette hiérarchie va être pervertie par les déterminations érotiques. De haut en bas de l'échelle sociale, dans la fiction : a) la haute bourgeoisie européenne (La Bessière : assez riche pour « acheter tout le Maroc », « citoyen du monde », artiste peintre dilettante : « s'il n'était pas aussi riche il serait célèbre ») ; b) la haute bourgeoisie coloniale (groupe d'amis de La Bessière qui, au cabaret, se choquent des « goûts démocratiques » de celui-ci les quittant pour s'asseoir à la table des Caesar ; invités du dîner de fiançailles, dont un général de l'armée française) ; c) bourgeoisie indigène ; d) officiers de la Légion (Capitaine Caesar) ; e) le propriétaire du cabaret qui occupe une place d'intermédiaire entre toutes les catégories (voir IV) ; f) les couches inférieures, c'est-à-dire à la fois les légionnaires (misérablement payés), les foules marocaines, les danseuses-chanteuses-prostituées de cabaret, et les femmes de l'« arrière-garde » légionnaire.





Il faut noter que si les personnages masculins de la fiction ont un statut social fixe (que ne modifieront pas les déterminations érotiques), la position sociale des femmes est mouvante : Mme Caesar semble avoir subi l'épreuve d'un déclassement avant que son mariage ne la replace dans (d) ; Amy Jolly, elle-même déchue d'un rang relativement élevé (au moins par la richesse : évocation de son manteau de vison) à (f), est de nouveau promue à la position la plus haute par l'éventualité de son mariage avec La Bessière, et retombe au plus bas : une de ces « femmes sans espoir » qui suivent les soldats.

3 Quant aux *déterminations érotiques*, elles mettent en place deux triangles homologues : La Bessière - Amy Jolly - Brown ; Caesar - Mme Caesar - Brown. Les situations érotiques inscrites dans ces deux triangles sont à leur tour surdéterminées socialement : c'est-à-dire que l'ensemble des rapports auxquels les situations de ces personnages donnent lieu s'inscrivent dans la configuration de *Morocco*, et la produisent en même temps (interaction réciproque signalée plus haut).

On peut pointer une série de rapports homologues :
— La Bessière amoureux transi d'Amy Jolly / Caesar mari trompé ;
— Amy Jolly / Mme Caesar, également déclassées par leur conduite érotique déviante qui les assimile à des prostituées ;
— Amy Jolly amoureuse de Brown bien que courtisée par La Bessière puis fiancée avec lui / Mme Caesar amoureuse également de Brown c'est-à-dire d'un homme hiérarchiquement inférieur à son mari.

C'est-à-dire que dans tous les cas l'objet du désir est d'un rang inférieur au désirant :
— La Bessière, amoureux d'une fille perdue, a peut-être été aussi l'amant de Mme Caesar ;
— Caesar est trompé par une femme dont il y a tout lieu de supposer qu'elle se trouvait avant son mariage dans la même situation qu'Amy Jolly ;
— Amy Jolly et Mme Caesar courent après un homme déclassé, Brown.

L'inscription de ces rapports érotiques hiérarchisés met en jeu :
1) Européens socialement situés / Européens déclassés :
— La Bessière - Mme Caesar
— La Bessière - Amy Jolly
— Caesar - Mme Caesar
— Mme Caesar - Brown
— Amy Jolly - Brown

(Bien qu'appartenant comme Brown à la catégorie des déclassés, Mme Caesar et Amy Jolly ont, ont eu, ou pourront avoir accès à un rang social supérieur, possibilité dont Brown semble-t-il est exclu, ce qui le « déclasse » par rapport à elles.)
2) Européens / marocains
— Légionnaires - Femmes marocaines

Notons, pour y revenir plus loin (cf. IV, 1) l'interaction entre 1° et 2° : par exemple, l'ambiguïté du type racial et du costume de Mme Caesar, dont le personnage représente en quelque sorte un compromis entre l'européanité incarnée par Amy Jolly (aryenne) et l' « orientalité » (Maroc = Autre de l'Occident) incarnée dans la fiction par les marocaines, dont elle revêt le costume.

4 Par ailleurs, le jeu du double réseau érotique-sociologique ne se produit pas indépendamment de son inscription *topographique*. Cette inscription se fait selon deux axes : l'un, vertical, reliant (en installant une hiérarchie), à l'intérieur de la Ville, le Haut (palais de La Bessière) au Bas (cabaret) — le cabaret lui-même étant divisé entre un « haut » et un « bas » (le parterre) ; l'autre, horizontal, Ville/Désert.

5 a) Le mouvement du désir s'effectue de haut en bas : vers les bas-fonds (cabaret, prostituées) ; b) L'accès au désert implique un passage par les bas-fonds : en parti-









culier, Amy Jolly n'y accède qu'après avoir trouvé, puis retrouvé, Brown, dans le cabaret, puis dans un bouge ; c) c'est donc *dans le bas* que les sujets désirants découvrent l'*objet* de leur désir, le désert s'inscrivant, dans la fiction, comme le pur *signifiant* de ce désir — c'est-à-dire comme un mirage, un leurre, toujours évoqué, jamais montré avant la scène finale : ainsi Brown, dans la chambre d'Amy Jolly, voulant provoquer le désir de celle-ci, lui fait littéralement « miroiter » le désert (allant vers la fenêtre, il dit « On sent le désert, ce soir », puis évente ses cheveux). L'inscription de la Légion et de Brown comme « évanouissants » (§ IV, 2) est corrélative de cette fonction de leurre du désert : cf. la remarque de La Bessière sur l' « arrière-garde » des femmes : « Bien souvent, quand elles rejoignent leur homme, il est déjà mort. »

6 La matrice fictionnelle que nous venons de mettre en place (détermination sociale / érotique / topographique) n'est pas propre à ce film, ni à Sternberg — quand bien même certains des modes de son inscription lui sont spécifiques (cf. IV). Elle est produite comme une variation, et comme la transformation d'une structure dont d'autres occurrences seraient repérables aussi bien a) dans les romans populaires du début du siècle (voire dans « La Recherche du temps perdu »), b) dans de nombreux films produits entre les débuts du cinéma et les années 30 (Feuillade, Murnau, Lang, etc.). Cette transformation consiste principalement en ce que l'axe fictionnel (Haut/Bas — Désirant/Désiré) se dédouble (Haut/Bas + Ville/Désert), le rapport Ville/Désert apparaissant comme un re-marquage idéologique de cette structure (idéologique, dans la mesure où la fonction structurante de la double détermination érotique / sociologique est presque masquée par le fait que la surinscription de cet axe « horizontal » se réduit à un fantasme purement érotique : retour à la Nature comme lieu du désir, par opposition à la ville). Ne pas oublier que *Morocco* a été produit, vu, et continue d'être vu uniquement comme un *film d'amour* (cf. son titre français : *Cœurs brûlés*), et que par ailleurs il n'est pas sans emprunter ses éléments fictionnels au genre du mélodrame.

Quant aux effets de cette transformation, ils apparaissent dans un travail scriptural qui opère à l'aide de batteries signifiantes constamment dédoublées :
— Européens-Marocains (cf. § 2) ;
— Vieux monde - Nouveau monde : Brown typé comme un Américain s'opposant à La Bessière et à Caesar, hommes de la vieille Europe ;
— personnages socialement situés / personnages déclassés/déplacés ;
— voire, au niveau visuel : quadrillages, trames (villes)/ étendue blanche uniforme (désert).

Ces effets consistent en trajets redoublés (cabaret — désert ; désert — cabaret), en une multiplication de rimes et d'inversions (qui, impliquées dans des rapports structuraux, ne sont donc pas seulement des suppléments décoratifs, comme c'est le cas dans d'autres films de Sternberg) ; ils consistent également dans des personnages qui produisent, entre ces deux axes et les multiples batteries signifiantes qui les surdéterminent, une *médiation :* ce qui ne signifie pas forcément que ces personnages ont *dans la fiction* une fonction d' « entremetteur » (cas de La Bessière, et du patron du cabaret, cf. IV, 1), mais qu'ils assurent dans la logique du texte un mélange des déterminations érotiques et/ou raciales (par exemple, Mme Caesar, cf. § 3 ; le patron du cabaret, « Lo Tinto », cf. IV, 1).

III. Déterminations mythologiques

1 Au premier plan des déterminations mythologiques, le rôle historique de la star dans le système hollywoodien, et son articulation à la fiction sternbergienne.

On peut dire de toute « star » que le processus d'érotisation fétichiste qui la définit comme telle, l'assigne à un nombre relativement restreint de types de fictions possibles, où sa présence joue alors la fonction d'*opérateur :* les éléments fictionnels d'un star-film sont pour une grande part le réinvestissement de ce que ses films précédents, aussi bien que sa vie extra-filmique, avaient, au compte de l'acteur ou de l'actrice, inscrit comme *rôle.* Mais l'inscription, au lieu d'entériner la spécialisation impliquée par cette répétition, cherche au contraire à la masquer, à la donner comme différence, voire comme « première fois »: d'un film à l'autre, la présence de la star transcende l'opposition filmique / extra-filmique, mais les films eux-mêmes se produisent toujours comme dénégation de cette transcendance, tout en utilisant les effets de reconnaissance qu'elle implique : comme dans son précédent film, *L'Ange bleu,* et comme dans son passé extra-filmique, Marlène est ici chanteuse de cabaret.

a) Ces effets de reconnaissance sont produits d'une part donc par son statut de chanteuse de cabaret, en référence à *L'Ange bleu,* ainsi que par l'inscription dans la fiction de la transformation opérée par Sternberg sur elle (multiples allusions à son passé mondain récent). L'héroïne jouit ainsi d'un capital de passé (richesse, succès érotiques) qu'elle va progressivement dilapider. La production de ces effets de reconnaissance étant directement surdéterminée par la mythologie et les thèmes mis en œuvre par Sternberg : la chute, et la dilapidation précisément.

b) Fictionnellement, l'opération de dénégation s'inscrit par la mise en œuvre d'un double principe de variation :

— La scène où Marlène apparaît produit une rupture *narrative et iconographique* dans la mesure où 1) la séquence précédente (arrivée de la Légion dans la ville, Tom Brown donne rendez-vous à une espagnole) s'interrompt au moment de sa relance (plan sur les mains levées d'une joueuse de castagnettes que ne suit aucune explication) ;
2) elle est suivie d'un plan vide sur le port (bruit d'une sirène) qui fonctionne comme une pancarte annonçant la scène suivante, peu lisible; 3) cette scène est produite iconographiquement en opposition paradigmatique à tout le début du film : soleil / nuit, sec / humide, terrestre / maritime, poussière / brume, c'est-à-dire Sud / Nord ; 4) elle est à lire comme provenant d'une fiction antérieure (l'arrivée de Marlène au Maroc est explicitement donnée comme le substitut d'un suicide, dénouement donc de cette fiction absente).

— Si Marlène est comme dans *L'Ange bleu* chanteuse de cabaret, ce statut de chanteuse est surdéterminé, socialement et érotiquement, à l'inverse de *L'Ange bleu :* l'association cabaret-suicide implique une déchéance qui met Amy Jolly davantage en analogie avec Unrat qu'avec Lola Lola, ce qui évidemment ne sera pas sans lien avec le rapport érotique Amy Jolly-Brown.

Ce double procès de reconnaissance-dénégation confère à la star une place fictionnelle évidemment déterminante pour la dramaticité, mais dont le jeu est réglé moins comme une *activité* que comme son *sursis.*

C'est-à-dire que, par son inscription dans la fiction, par son incarnation en protagoniste, par sa mise en rapport avec d'autres personnages, la star compromet son identité à soi (son être-de-star), et met en jeu sa « valeur ». Cette inscription consiste donc en une *différance* de sa signification (de sa « valeur ») en tant que star, en la production d'un *supplément* (son devenir-*actrice* et *protagoniste*) : supplément qui est cependant reversé à son compte dans la mesure où les effets fictionnels produits (par ses gestes, son parcours, ses rapports aux autres personnages), sont astreints en dernière instance à la signifier en tant que « star ». Cela se marque par *l'avarice du jeu de la star* (parcimonie des gestes, rareté des partenaires, clôture, particulièrement accusée chez Sternberg, du lieu fictionnel, jouant le rôle d'*écrin*) : c'est-à-dire qu'il n'est pas produit plus d'effets fictionnels qu'il n'en est nécessaire pour la *valoriser*.

Les films de Sternberg occupent une place particulière à l'intérieur du star-system, dans la mesure où c'est Sternberg lui-même qui a produit Marlène comme Star, au contraire de la plupart des cinéastes hollywoodiens (y compris certains des plus grands), qui ne faisaient en fin de compte qu'assurer la circulation de la valeur dont nous venons de parler. Que dit Sternberg ? « Ne me dites pas que Marlène remplit mon œuvre, qu'elle s'en est



emparée, qu'elle la possède et qu'elle la pousse... Marlène n'est pas Marlène dans mes films ; sachez-le, Marlène n'est pas Marlène. Marlène c'est moi, et elle le sait mieux que personne. » (*Cahiers* n° 168). De telles déclarations, qui semblent dénigrer le star-system, ne font en fait qu'en réfléchir l'idéologie, tout en la pervertissant, dans la mesure où l'auteur Sternberg s'attribue la valeur de la star, qu'il ne peut plus dès lors considérer que comme le supplément dévalorisé de son œuvre. De sorte que s'il parle d'elle en tant que fétiche, ce ne peut être que sur le mode d'une violente dénégation.

Cette représentation fantasmée, par Sternberg, de son rapport avec Marlène, s'inscrit, à tous les moments-clés de la fiction de *Morocco*, d'une part dans le personnage de La Bessière qui est, d'abord physiquement, le double de Sternberg. D'emblée (scène de l'arrivée du bateau), La Bessière se pose comme le protecteur et le prétendant de Marlène (il donne sa carte — son nom). Par la suite, La Bessière est donné avec insistance comme un homme qui ne veut pas se laisser accaparer par une femme (il a une réputation de célibataire endurci) : il ne fait rien pour retenir Amy Jolly, et même il la conduit vers Brown, c'est-à-dire qu'il pousse lui-même jusqu'à ses extrêmes limites le processus de dévalorisation de Amy Jolly qui avait été marqué dès le début du film. D'autre part, ces mêmes fantasmes de dévalorisation s'inscrivent dans le rapport entre Amy Jolly et Brown, celui-ci l'assimilant d'abord aux prostituées qu'il fréquente habituellement (« quand je veux quelque chose, je le paye »), la considérant à l'instar de celles-ci comme sa chose, assimilation que la fin de la fiction rend effective. Ce qu'on peut rapporter à cette déclaration de Sternberg : « En finissant *L'Ange bleu* j'en avais fini avec Marlène. Je ne voulais plus tourner de film avec elle. Mais elle me suivit dans notre pays, comme le font la majorité des femmes, et je dus la diriger dans *Morocco.* »

2 Il faut prendre en compte un autre type de fantasme de Sternberg, qui constitue la variante masochiste de ce que nous venons de décrire : fantasmes d'abandon. (La Bessière est abandonné par Amy Jolly de la même façon que Caesar est trompé par sa femme). Les uns et les autres fantasmes ont dans la fiction une fonction structurante dans la mesure où ils déterminent directement les situations érotiques, mais s'inscrivent aussi au défaut de cette fiction d'une manière imprévisible et insistante :



— lorsque Caesar après avoir tenté en vain de faire avouer Brown, prononce lui-même le nom de sa femme devant tous les protagonistes ;

— de la même façon, devant ses invités, La Bessière confesse sa soumission absolue aux caprices d'Amy Jolly (« Voyez-vous, je l'aime ; je ferai n'importe quoi pour la rendre heureuse. »)

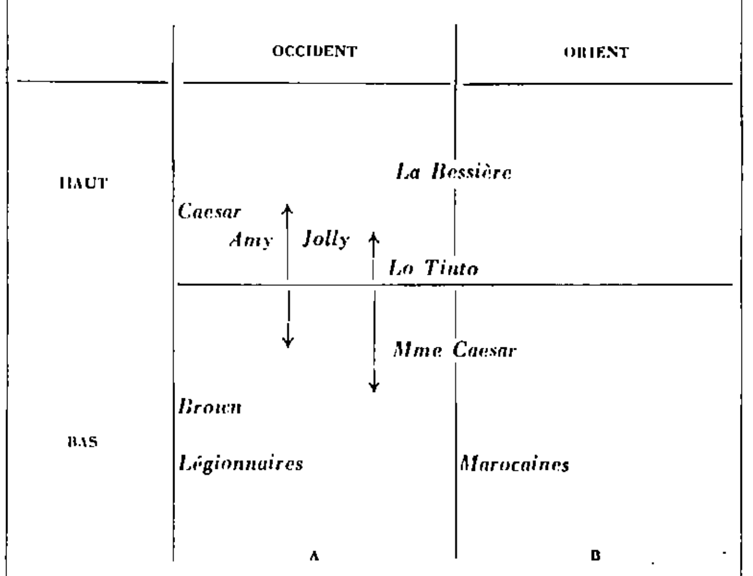
Ces deux scènes, dans leur correspondance terme à terme, produisent un double effet de transgression : transgression des codes sociaux par l'aveu public d'un désarroi, d'une défaite, d'une perte irrémédiable, surtout lorsque celle-ci se situe dans l'ordre érotique ; transgression également des codes fictionnels hollywoodiens, dans la mesure où ceux-ci, pour le besoin de leur dramaticité, reconduisent ces codes sociaux (raconter une histoire, c'est différer l'aveu, la solution, la cause, etc.).

Dans la mesure où ces fantasmes dévalorisent systématiquement l'objet du désir *et* posent cet objet comme inaccessible, ils peuvent avoir une action structurante dans un champ fictionnel où s'inscrit une hiérarchie des rapports allant jusqu'à leur totale disjonction.

IV. L'écriture

1 Inscription des signifiants d'occidentalité et d'orientalité.

(Il n'est tenu compte dans ce graphe que des « personnages » impliqués dans le rapport de surdétermination érotique — sociale mis en place en II, 3.)



— Amy Jolly et Caesar représentent, par leur typage physique, la vieille Europe (septentrionale : ce sont des « aryens ») ;

— Brown (nom, typage gestuel) représente le Nouveau Monde ;

— L'orientalité est seulement représentée par les femmes marocaines (danseuses, chanteuses, prostituées, « arrière-garde ») ;

— Bien que des Marocains apparaissent épisodiquement dans la fiction (foules en prière, grand bourgeois, hommes de main de Mme Caesar corrigés par Brown), ils n'entrent pas dans les rapports érotiques constituant le réseau fictionnel ;

— La Bessière, donné comme Français, a sa place en A, au même titre qu'Amy Jolly et Caesar ; cependant, physiquement, c'est un Latin (Amy Jolly et Caesar sont des Nordiques). De plus, en tant que Français, *il a un rapport au Maroc* (Amy Jolly et Caesar y ont échoué et y restent étrangers, à l'exclusion, en ce qui concerne Amy Jolly, du dernier plan) : il possède un *savoir* sur le Maroc (impliqué par son statut de Maître corrélatif d'un aveuglement : savoir concernant exclusivement « l'axe horizontal », cf. II, 6 — il sait ce qu'est « l'arrière-garde » mais ignore les « crimes des bas-fonds »).

— Enfin, deux personnages sont intermédiaires entre A et B : Mme Caesar (cf. II, 4) et le patron du cabaret, Lo Tinto : Levantin, il est très typé physiquement et vestimentairement (frac ridicule, anneau à l'oreille).

a) Rappelons que, au plan des déterminations sociales, les trois personnages qui représentent le vieux monde ont ou ont eu une position sociale élevée, tandis que Brown, qui représente le Nouveau Monde, occupe la position la plus basse dans l'échelle des figures de l'occidentalité (sans qu'il soit d'ailleurs jamais fait allusion à son déclassement). D'autre part, les Marocaines occupent dans l'échelle des figures de l'orientalité la position la plus basse.

b) Au plan des déterminations érotiques :

— on remarque, conformément à une tradition mythologique occidentale, la valeur exclusivement féminine assignée à l'Orient ;

Le rapport de la féminité à la virilité subit une inversion par rapport au fantasme phallocentrique de la société bourgeoise (inversion dont on peut d'ailleurs noter la fréquence relative dans les *fictions* bourgeoises) du fait que (cf. a) Brown occupe une position sociale très inférieure et qu'il est l'objet du désir de Amy Jolly ;





— on peut remarquer que la mixité raciale de Lo Tinto, ainsi que le morphotype de La Bessière sont corrélatifs de leurs signes d'inversion (préciosité du comportement et des gestes de La Bessière, physique adipeux et, vis-à-vis d'Amy Jolly, comportement de mère-maquerelle de Lo Tinto) ;

— leur inscription dans les situations fictionnelles fait des trois personnages qui représentent le Vieux Monde des signifiants de la castration : La Bessière et Caesar dans la mesure où ils perdent leur femme, Marlène en tant que fétiche (remarquons, cf. § 2, que l'impossibilité pour Brown de regagner l'Europe est liée au fait que le costume civil *signifierait* sa castration) ;

— la dynamique de la fiction fait circuler les femmes de l'Occident à l'Orient et du Vieux Monde au Nouveau

Monde : c'est l'Américain qui a toutes les femmes, celles-ci d'autre part rejoignant l'Orient comme leur lieu mythique.

2 Comme nous l'avons vu (cf. 1), cette critique du fétichisme de la valeur, dans un discours « artistique » produit dans le système capitaliste (et même, en un lieu — Hollywood — où ce fétichisme subit un déplacement, des marchandises aux personnages, qui généralise aux corps et aux individus le circuit de la valeur d'échange) ne s'est faite que sur le mode d'une fiction érotique elle-même entièrement déterminée par cette idéologie. Mais cet effet critique — certes, intra-idéologique — n'est aujourd'hui lisible qu'à avoir été *causé* dans une fiction à la fois érotique *et sociale* (là où la seule détermination érotique n'aurait jamais pu produire qu'un effet de redoublement spéculaire).

a) Toutes les valeurs, dans *Morocco*, sont des fétiches : argent, bijoux, vêtements, femme (star). Cependant, elles ne sont pas produites comme fétiches par la seule inscription sternbergienne, mais *proviennent* directement de champs (social, culturel, mythologique — extérieurs et



antérieurs au film) où elles sont déjà constituées en fétiches. De plus, la réactivation par la fiction sternbergienne de leur caractère de fétiche n'épuise pas leur valeur dans cette inscription — elle la conserve, et même l'accentue. Le fétiche sternbergien ne s'inscrit donc pas *seulement* dans sa fiction comme signifiant de la castration (1) : il n'est pas impliqué seulement dans les trajets érotiques (comme leur cause). Notons, à l'inverse, comment chez Lang, cette inscription est strictement localisée à l'intersection de toutes les trajectoires érotiques et topographiques (cf. le diamant de *Moonfleet*, l'androïde de *Metropolis*, etc.).

D'où, chez Sternberg, et dans *Morocco*, le fait que l'objet ou personnage-fétiche ne s'inscrit pas selon une topographie sociale/érotique aussi rigoureuse que chez Lang, bien que ce soit toujours aux lieux du désir (le cabaret et le désert, cf. II, 4) que ce fétiche fonctionne comme cause de ce désir : puisqu'il donne lieu aussi à des effets d'écriture qui ne sont pas impliqués par la logique narrative (dans des films ultérieurs, comme *Blonde Venus* ou *The Devil is a woman*, ces effets d'écriture, alors purement plastiques, en arrivent, par la prolifération des voiles, plumes, fanfreluches, serpentins, etc., à parasiter la narration elle-même, voire, à la limite, à la dévorer).

On remarquera par exemple comment Amy Jolly dénie aux bijoux que lui offre La Bessière leur valeur érotique, ceux-ci dès lors ne pouvant dénoter que l'accession d'Amy Jolly à la bourgeoisie.

b) Les fétiches fonctionnent donc, dans *Morocco*, littéralement, *à la fois* comme des valeurs bourgeoises *et* comme des signifiants érotiques ; ils s'inscrivent donc à la fois comme des valeurs inaliénables, non susceptibles de dilapidation, *et* comme des signifiants de dilapidation.

Dans les films de Sternberg, et donc dans *Morocco*, le caractère de fétiche (objets et personnage) concerne exclusivement ce qui se rapporte à Marlène : son corps, ses vêtements, son maquillage, sa sophistication, ses parures. Pour *Morocco* en particulier, on constate : 1°, que le pouvoir de séduction et de fascination que Marlène exerce (première scène de cabaret, où elle est littéralement donnée comme insaisissable, intouchable par tout autre que Brown) et la fétichisation qu'il entraîne, sont à la mesure de son *inaccessibilité ;* Freud, dans « Pour introduire le narcissisme » (en français, in « la Vie sexuelle »), a décrit



le pouvoir de « telles femmes, qui exercent le plus grand charme sur les hommes, non seulement pour des raisons esthétiques, car elles sont habituellement les plus belles, mais aussi en raison de constellations psychologiques intéressantes ». Cette séduction et ce rejet, inséparables, sont corrélatifs de la constitution d'un *système de signes*, de *marques*, clos, artificiel, cohérent, autosuffisant ; 2°, qu'il faut que ce système de signes se défasse (perde son caractère clôturé, sa perfection) pour que le désir suscité par Marlène ne ressortisse plus à l'ordre du fétichisme et l'inscrive cette fois dans la *chaîne signifiante* métonymique du désir. Il est bien évident que, pour les raisons citées au début de ce §, cette « critique » du fétichisme ne peut s'opérer en fin de compte, et malgré tous leurres, masques, etc., que d'un point de vue lui-même fétichiste, ce qui ne nous épargne pas d'avoir à en décrire le mécanisme.

Chaque fois donc que Sternberg prétend nous montrer Amy Jolly en situation érotique non fétichiste (comme on vient de le voir, non-fétichisme illusoire), elle se met à « dilapider » : elle offre une pomme à Brown, elle lui remet sa clé, elle brise son collier de perles, elle abandonne ses chaussures. Le caractère fétichiste de cette « critique » du fétichisme se marque à ce que le rejet par Amy Jolly de ses accessoires les fait immédiatement et rétroactivement

1) *Cf. le texte de Freud « Le Fétichisme » in « La Vie sexuelle » (P.U.F. 1970) et Lacan « La Signification du phallus », in « Ecrits » (Seuil, 1966).*

accéder à leur tour au statut d'objets-fétiches. Qu'en résulte-t-il ? L'impossibilité pour Sternberg d'inscrire dans sa fiction l'énoncé idéaliste que semblerait impliquer sa « critique » du fétichisme (retour à la Nature, renoncement de la part de la femme à ses accessoires, à son rang social bourgeois — tout ce qui a fait les beaux jours de la valorisation surréalisante de Sternberg, cf. Ado Kyrou), puisque l'inscription moralisante du renoncement aux accessoires (collier, chaussures) est surdéterminée par l'inévitable inscription de ces mêmes accessoires comme objets-fétiches relançant la chaîne du désir.









Il faut remarquer ici que cette économie close où le fétichisme formel et l'idéologie antifétichiste se renvoient interminablement l'un à l'autre, se traduit par une fétichisation du lieu filmique (conçu comme « petite boîte », écrin, etc.) et des effets plastiques (jeux de lumière, caches, voiles, etc.), constituant en fin de compte *l'image elle-même* comme cache, gaze, trame — somme d'effets où l'on peut pointer tout ce qui a déterminé l'attrait fétichiste des films de Sternberg, et à quoi, soit pour la rejeter comme esthétique de la fioriture, soit pour la valoriser comme style, s'est trouvée réduite l'écriture sternbergienne.

Le cercle vicieux d'une critique réciproque de l'idéologie de la « pureté naturelle » par le fétichisme et du fétichisme par cette idéologie, apparaît ainsi comme strictement interminable, dans le cadre du système bourgeois capitaliste où s'insère Sternberg (à partir de quoi on peut voir au prix de quel malentendu Hollywood a pu ne pas reconnaître Sternberg comme un des siens, le mythe de l'artiste maudit accréditant une marginalité qui n'est qu'un faux dehors). C'est de cette impasse même que se nourrit la fiction de *Morocco*, et plus particulièrement les rapports d'Amy Jolly et de Brown, ne pouvant se résoudre qu'en un chassé-croisé des deux personnages : l'un (Amy Jolly) ne pouvant jamais se produire que comme fétiche, l'autre (Brown) ne pouvant jamais se produire autrement que comme leurre (le caractère évanouissant de ce dernier est souligné par deux *inscriptions :* la première, « I changed my mind », trace de sa disparition ; la seconde, le nom d'Amy Jolly gravé sur la table, à la fois trace de son passage et signal relançant sa poursuite, par définition sans terme), dans la mesure où, en tant que figure idéologique, lui n'a pas sa place dans le champ fictionnel fétichiste d'Amy Jolly, et ne peut que signifier, par son absence ou sa fuite, l'impossible ailleurs (le Désert de la jouissance et de la mort) où le fétichisme de la femme n'aurait plus cours. D'où sans doute l'accent porté dans ce film sur la demande d'amour, c'est-à-dire sur un rapport érotique sans prix, mais dont le docteur Lacan nous a enseigné qu'il n'était rien d'autre, cet amour, que le don de ce que l'on n'a pas.

(Texte collectif).

"ICE" DE ROBERT KRAMER

I. "ICE" ET LES U.S.A.

S'il est vrai que le décentrement entre réel historique, idéologie et processus signifiant est essentiel à ce dernier, *Ice* apparait comme une théorisation de ce décentrement, projeté dans la structure même du film. Troisième volet d'une trilogie, *Ice* est une critique des deux films précédents (mais déjà *The Edge* détruisait *In the Country*, et *In the Country* l'antérieur *Troublemakers*), dont l'accueil partout a cristallisé tous les malentendus qui avaient incompréhensiblement épargné ceux-ci ; et une critique qui fut bientôt critiquée par Kramer même, non pas au profit d'une lucidité plus grande, mais au nom d'un volontarisme accru. L'alternative qui s'est posée aux lecteurs était donc, aveugle à la série de décalages sur quoi tout le travail de Kramer se fonde, d'admettre son film en tant qu'œuvre gauchiste, triomphaliste, etc., ou bien de repérer cette série, et de le critiquer comme révisionniste (cas des critiques italiens). Pourtant, les deux premiers films auraient pu aider à la lecture de *Ice*, leur sujet étant non seulement les fantasmes, mais leur insertion idéologique. Kramer à propos de *In the Country* : *« Le film traite de l'isolement, et les idées politiques du personnage principal sont utilisées comme une preuve supplémentaire de cet isolement. Son engagement politique est conditionné, parce que lui-même le conçoit, dès le départ, d'une manière romantique et illusoire. Le langage dont se servent les deux personnages, la manière et la qualité de leurs discours, reflètent à quel point ils sont éloignés de la réalité. Leur langage devient leur réalité, au point que le film montre comment certains types de mots peuvent devenir un substitut des sentiments, de la compréhension. »* (1)

L'intertextualité particulièrement insistante chez Kramer aurait dû être mise en évidence, non seulement dans ce qui est montré et dit, mais dans *« le processus de développement intellectuel (...), pour identifier les éléments devenus stables et « permanents », c'est-à dire ceux qui ont été assumés comme pensée propre, différente du « matériel » précédemment étudié et supérieure à ce matériel qui a servi de stimulant ; seuls ces éléments sont des moments essentiels du processus de développement »* (2). C'est précisément le matériel du film qui a été jugé, dans une ignorance totale et inévitable des fondements réels de ce matériel. Jugements favorables s'appuyant sur les thèses purement idéologiques de la substitution de la classe moyenne au prolétariat traditionnel en voie de disparition, de l'Amérique pays de la surconsommation, etc. Ou attitudes de rejet (amalgame avec le gauchisme européen), ignorant des *faits* notoires et essentiels pour les Etats-Unis : la séparation effective entre les forces de gauche et la classe ouvrière (3), la paupérisation massive, mais liée à des catégories déterminées (minorités ethniques, paysans) coupées des centres d'activités révolutionnaires de masse (concentrations industrielles, villes) (4) ; l'impossibilité de l'équivoque libérale (3) ; le caractère de « *conspiration* » des activités policières et leur recours aux *« plus viles méthodes fascistes »* pour *« détourner l'attention des masses de la crise générale du capitalisme qui va s'aggravant »* (George A. Meyers) (5) ; ce point — durcissement de la répression, fascisation littérale du régime — confirmé par les « experts libéraux » eux-mêmes au nom de la longue tradition de violence d'une terre de pionniers (6) ; bref l'absence, aujourd'hui même, des conditions de succès d'une pratique révolutionnaire de masse aux Etats-Unis (7). Faits qui justement figurent *tous*, à un point ou un autre, dans le texte, sinon dans le dit, du film de Kramer, dont l'analyse, parfaitement pertinente, qu'il fait de la situation, n'est en aucun cas à confondre avec le travail auquel la soumet le procès du film, qui ne s'attaque pas, on l'a dit, à la réalité, mais à l'idéologie, à travers une pratique elle-même évidemment idéologique. Le film est donc d'une part une réflexion sur l'idéologie des techniques de représentation (8).

C'est ceci qui a eu pour effet direct le refus, de la part de l'organisation du « Newsreel », de distribuer *Ice*. La critique du film par Kramer lui-même a peut-être un autre sens : *Ice* pourrait représenter un plein du désir à refouler, où la projection que faisaient les personnages des films précédents est devenue fantasme moteur même du film — Kramer se projetant dans l'avenir souhaité d'un affrontement violent avec l'autorité (= la répression). Dans *In the Country*, on avait le rêve d'une activité militante dont la réalisation était vue comme assez impossible pour permettre la constitution du fantasme ; dans *The Edge*, le rêve plus précis de l'assassinat du Président, vu comme renouvellement des actes des anarchistes russes de 1874, exigeant d'être exécutés parce que l'escalade dans la répression augmenterait les forces de la révolution — c'est-à-dire la définition comme névrose, donc condamnation explicite, comme non-politique et non-scientifique, de la plus répandue des thèses nées d'une « philosophie spontanée de la répression ». La démarche de Kramer au contraire n'ayant pour propos que de *« montrer comment une contradiction secondaire (entre répression et liberté) devient perçue comme principale »* (9). Citons encore Kramer (à propos de *In the Country*, mais propos pertinent, au nombre des personnages près, à *The Edge* et *Ice*) : *« On ne montre jamais une autre « réalité » qui puisse être confrontée à celle des deux protagonistes. Il est donc nécessaire d'amener avec soi toutes ses propres expériences*

politiques, jusqu'à ses propres opinions sur la situation politique actuelle ; ce n'est qu'alors qu'apparaît une ironie, et qu'il est possible de situer et de donner un nom aux personnages. Une des choses qui choque le plus les spectateurs dans le film est la déformation continuelle de la « vie vécue », le fait que cela crée un monde lointain de l'idée qu'ils s'en font. Mais c'est justement cela, la nature et le propos du film. En effet, si nous pensions à un certain public, il s'agissait toujours d'un public qui aurait su comprendre le matériau dans ses termes exacts » (1).

Le matériau : les référents. La lecture préparée qu'exigeait le film a ainsi été détournée ici, où le public (?) n'aurait été en mesure que d'admettre leur élaboration formelle, à laquelle il était relativement préparé.

Tout comme un problème de lecture politique s'est posé au départ, comme un premier barrage à la vision du film, un autre, de même nature (réactif, impulsif) se pose peu après et se superpose au premier : de déchiffrement formel. La vision hâtive peut donner l'impression d'un entrelacs incontrôlé, d'un laisser-aller formel, d'une confusion de scènes se suivant au hasard, où les récurrences et les réponses pourraient bien exister, mais sans enrichir le fil décousu d'une intrigue linéaire. Vision idéologique, puisqu'elle implique (les critiques de *Ice* ont été de bons tests de Rorschach) la représentation du rapport vécu au monde, moins inquiétée par *In the Country* et *The Edge* dans la mesure où on pouvait encore les raccrocher à une tendance — européanisée — du cinéma indépendant américain (tendance incluant, elle, le retour à une narration peu mise en question : accolés sous la même étiquette, Kramer, Machover-Fruchter, Goldman, McBride, Clarke, Cassavetes et Warhol étaient une garantie réciproque de leur bonne compagnie). C'est pour ne pas comprendre *Ice* qu'il a fallu le déclarer incompréhensible : car un acquis culturel y sert à révéler une théorie spontanée.

C'est bien ici de la technique qu'il s'agit, et dans ses conséquences idéologiques. La technique de Kramer est commune aux trois films, sans que leur aspect ait beaucoup en commun. Elle est toujours fondée sur les acquis du cinéma direct et se rattache aux stratégies de celui-ci : possibilités extrêmes de la caméra et du micro, allant des plans-séquence fixes, hypersensibles à une lumière crue (surexposée) et à tout bruit lointain, de *In the Country*, aux plans-séquence — sans qu'il y ait plus que la désignation en commun — de *Ice*, faits de successions rapides de recadrages et de mouvements très sensibles, qui en font des éléments narratifs proches du découpage classique dans le cinéma hollywoodien, évoquant Fuller à la rigueur.

Cette technique, Kramer l'a héritée directement de Machover, qui est resté son opérateur, et du tournage de *Troublemakers* (où Machover faisait ses débuts d'opérateur et de réalisateur, et où Kramer était simplement un des militants filmés). *Troublemakers* est, en 1966, un des premiers documents bruts sur la radicalisation de la gauche américaine et sur les activités de la SDS. Pour Kramer, *Troublemakers* et les films militants ou de simple reportage qui l'ont suivi représentent un des phénomènes importants du cinéma récent : l'accès (tout relatif) du militantisme politique aux moyens d'information (avoir ses films, pouvoir les diffuser); la constitution d'une « *histoire en marche de l'Amérique à un de ses moments essentiels* » (Cahiers 205), une offensive contre l'histoire officielle (« *il faudrait tout garder, même et surtout les rushes qui sont éliminés au montage* »); enfin le fait de dépouiller le film de son caractère d'objet esthétique, de perdre le narrateur dans le texte.

Ces points, convergeant dans la création du « Newsreel » fin 1967, ont amené à une conclusion, un espoir contresensique : l'acte pratique de filmer confondu avec un acte militant. Cette aberration a pu donner des résultats passionnants (toute la première série des « Newsreel »), mais son échec, et la conscience de son échec, dominent *Ice*. Dans les autres films de fiction, l'illusion était encore possible : travail sur le texte avec les acteurs, liberté laissée à Machover pour l'image. Dans *Ice*, le projet de Kramer est de saisir par un acte *pratique*, et idéologique, une autre pratique idéologique. Mais au lieu d'en être le reflet direct, l'écriture du film en constitue à la fois la révélation et le renversement, voire la parodie. « *Les Newsreel ne peuvent pas constituer la pratique de Kramer, ils sont seulement la restitution fidèle de son projet.* » (8)

Cette écriture, elle se définit dans sa volonté d'imposer un récit, c'est-à-dire dans son rapport au visage dominant du cinéma américain — sous ses deux aspects. Réaction contre Hollywood, et sa conception substantive de l'histoire, donnée comme une évidence de départ, jamais remise en question (voir les déclarations unanimes des grands cinéastes classiques : ce qui compte avant tout, c'est d'avoir une bonne histoire, une fois que vous l'avez, vous êtes tranquille), réduite à une fonction de liant entre les tableaux vivants du déjà su ou déjà trouvé. Réaction contre le formalisme esthète de l'underground, son abolition pure et simple de la narration, envers complice de Hollywood (cf. l'article de Jack Smith sur Sternberg, qui avait perçu confusément le rapport complémentaire entre ces deux versants) (10).

L'effort de Kramer tend à restituer à l'histoire son autodynamisme, sa valeur de processus. Sa tension constante vers un cinéma transparent, vers un processus se confondant avec un acte de connaissance, unité originelle vers laquelle il n'est plus possible de revenir, doit sans cesse être niée. Discours qui se cherche, le film ne peut se penser hors de là où il est — de l'éclatement, du morcellement, de la fragmentation ; de la problématique de la marginalité (cf. la vision, proche de, et récrivant, *Metropolis* et *Alphaville*, de la Ville : centre ; ceinture faubourienne, lieu des minorités sociales, raciales et politiques, de l'action hypothétique ; campagne, lieu de la réflexion et de l'entraînement) aboutissant à une description d'une vision paranoïaque (la figure paternelle castratrice de l'Etat : dans *The Edge* le Président, contre qui Dan dorlotait un fusil phallique ; ici parents, polices, autorité mythique dont l'invocation prend des formes rituelles — trip à l'acide, passage au négatif, etc.).

C'est la création d'une narrativité « cassée », « coupée » (Kramer, Cahiers 200), se morcelant par et miroitant dans tous les récitatifs que contient le film : spectacles (l'homme de théâtre, sa troupe en répétition). Représentations : le groupe improvise à son propre usage un psychodrame sur son rapport impossible à « la masse sans visage » (« *Ils trouvent peut-être ça intéressant, mais ils ne font rien* »), sur les structures d'organisation, la police, enfin sur leur propre aveuglement, etc. Récits : du déserteur, de l'opération dans les immeubles, de la mort du frère de Linda, etc. Petite fable racontée par Howie arrivant chez Leslie à quatre heures du matin. Interventions vers le public : l'interview de Linda par Gay. Messages au magnétophone de Robert, cours révolutionnaires à la campagne sur le décodage (sic)... Films dans le film : nombreux « Newsreel », dont certains sans doute reconstitués pour le film même (*The Edge* aussi n'était qu'un grand film dans le film précédé d'un petit). La plupart de ces Newsreel sont au deuxième degré — allégories, petits poèmes — et donc doublement des indices appelant à une attention plus grande (à en juger par un véritable Newsreel réalisé par Kramer, le N° 10 - *I.S.* 201 *and Report From Newark* — les siens étaient au contraire de la série les plus informatifs, les plus transitifs, ceux tentant le moins « to get away from the repertorial thing », comme dit Michael à la fin de *Ice*). Mises en abyme, la plus explicite (réunissant les éléments d'encerclement, d'écartèlement et de castration en jeu dans le film) étant la vision racontée par l'homme qui n'arrive pas à faire l'amour : « *Je pense sans arrêt à être emprisonné. A être torturé. Se faire enculer. Baiser dans le cul. Là, ils te tiennent vraiment... Avant, j'ai eu cette image. J'étais assis, complètement nu. Ils étaient dix autour de moi. Ils se demandent par quoi commencer.* »

Pas de conclusion. Le film est alors — d'autre part — une mise à jour de conceptions névrotiques appliquées à la politique ; de rapports d'aplatissement qui jouent dans les pratiques impliquées dans l'idéologie ; de (sur et dans les) contradictions (récriture cinéphilique — table rase, spontanéisme — rejet dans le futur, etc.) qui, dialectisées, sont la syntaxe d'un discours filmique ; etc. — B. E.

(1) « Conversazione con Robert Kramer », in « Cinema e Film », N° 3, Rome, 1967.
(2) A. Gramsci, « Œuvres choisies », Paris, 1959 (p. 77).
(3) Marcel Roques, « Y a-t-il une gauche aux Etats-Unis ? », Paris, 1969.
(4) Eric Gaument, « Le mythe américain », Paris, 1970.
(5) In « Cahiers du Communisme », N° 2-3, 1970.
(6) Cf. par exemple « The City as Battlefield : a Global Concern », in « Time », 2 novembre 1970 ; « The History of Violence in America », New York, 1969 (particulièrement 2e partie, et chapitres 9, 13, 16 et 20) ; etc.
(7) Michel Verret, « Théorie et Politique », Paris, 1967.
(8) Adriano Aprà et Enzo Ungari, « Il cinema di Robert Kramer », in « Ice, Quaderno informativo N. 12 », Mostra di Pesaro, 1970.
(9) Christine Glucksmann, « Répression et Fascisation », in « l'Humanité », 23 octobre 1970.
(10) Jack Smith, « A Belated Appreciation of J.v.S. », in « Film Culture », New York, hiver 1963-64.

2. PROPOS DE KRAMER

DOCUMENTAIRE OU FICTION

Les gens avec qui je travaille font pour la plupart des documentaires, et fort peu des films de fiction. Il semble que ceux qui expérimentaient le documentaire allaient de plus en plus vers un devenir-fiction de leurs documentaires ; aussi ai-je de plus en plus essayé de trouver le moyen de faire des films de fiction qui donnent l'impression de *réalité du document*. Pas seulement dans un style de jeu et dans un style de tournage, mais aussi dans le sens de la mise en place d'une structure qui recouvre toute une période. Et cela non pas en disposant le matériau dans une sorte de forme devenue fictionnelle, mais en faisant que les grandes lignes de la réalité émergent *dans* le film.

TRAVAIL SUR LE SCRIPT ET LES ACTEURS

Il y a un script. *Ice* a été totalement écrit. Mais ce travail est quelque chose qui continue pendant que le film se fait. Ainsi une scène est-elle écrite pendant qu'on installe la caméra, qu'on allume les éclairages, etc. Et deux minutes avant de commencer à tourner, le script apparaît. Alors commence le travail sur le dialogue et les acteurs. Par exemple un acteur sent qu'il ne peut pas dire certains mots avec aisance. Nous changeons donc ces mots. Mais nous découvrons qu'en changeant ces mots, le sens change. Alors, une sorte de lutte politique s'engage à propos du sens d'une scène ou du sens d'un personnage, avec l'acteur ; et ce qui en sort au bout d'un certain temps, c'est un compromis entre l'intention originelle d'une scène et ce que les acteurs ressentent comme étant juste pour eux.

DU SCRIPT AU JEU

A part quelques exceptions, il n'y a pas d'acteurs dans le film, pour ainsi dire pas de gens qui aient déjà joué. Et je préfère de loin travailler avec des gens qui vont vers les personnages qui m'intéressent, plutôt que de voir un acteur se mettre abstraitement à la place du personnage. Ainsi, dans la sélection des personnages, dans le choix des gens qui doivent jouer ces rôles dans le film, il y a déjà de ma part un effort pour trouver des gens qui puissent bien comprendre ce que je cherche. Il n'y a probablement personne dans le film qui ne comprenne l'histoire, le sens de la révolution que nous faisons. On ne distingue pas très bien s'ils acceptent mes formulations — en fait je pense que beaucoup de gens, à ce point, regrettent peut-être d'être dans le film — mais les questions que le film pose sont les questions fondamentales, pour eux comme pour moi.

PSYCHODRAME DANS LE FILM ?

J'en doute. Le fait même de faire un film est tellement aliénant. En particulier avec les conditions dans lesquelles nous tournons : 18 heures par jour pendant des mois. Le fait même n'enseigne rien à personne. Un acteur donné ne peut même pas se tenir à son jeu, à ce qui arrive à son personnage. Parce que le film, fondamentalement, tient dans la tête de quelques personnes. Et puis nous avons de nombreuses discussions, parce que pendant que je travaille au script et que nous continuons, il y a toujours des gens qui se trouvent soudain au milieu d'une scène à laquelle ils ne s'attendaient pas. Ils ne savent pas quel est le rapport avec ce qui se passe avant. Alors, s'il y a psychodrame, c'est ce que nous découvrons tous ensuite, quand le film est fini.

LE TOURNAGE

Je crois que je ne comprends pas très bien la distinction entre fiction et documentaire. Je n'y sens pas d'incompatibilité. Vous devez vous rappeler que notre groupe s'est développé, très naturellement, à l'intérieur du genre de cinéma que nous faisons. Nous ne sortons pas de choses comme Hollywood, nous ne sortons pas non plus d'une époque d'acceptation. Nous n'avons rien à voir avec cela. Cela n'avait aucun rapport avec nous. *Vivre sa vie* est un film que nous avons compris beaucoup plus rapidement — *A Bout de souffle* aussi — quand il a été fait, que ces films-là, que je vais voir pour m'amuser, mais qui ne me concernent pas quand je cherche comment je veux tourner quelque chose. Ces « grands » films d'Hollywood !

ART ET MILITANTISME

Je crois qu'il y a un problème. Il y a une contradiction. Si c'est une contradiction absolue ou pas, je ne sais. Je n'ai pas résolu ce problème, parce que je n'ai pas fait de film depuis *Ice*, à part un documentaire, *People's War*, qui, à propos, et sous bien des aspects, est aussi pour moi le plus grand mélange de fiction et de documentaire. J'emploie ainsi une technique de fiction, des monologues — des gens qui décrivent leur vie personnelle — mais sans son synchrone, dans une forme documentaire très libre. Pour moi, d'une certaine façon, c'est le mélange le plus excitant des techniques. Je n'ai pas fait de film, donc, depuis *Ice*. Cela fait près de deux ans. Maintenant je pense que notre mouvement est plus stable, et qu'il a une conscience plus claire de sa direction.

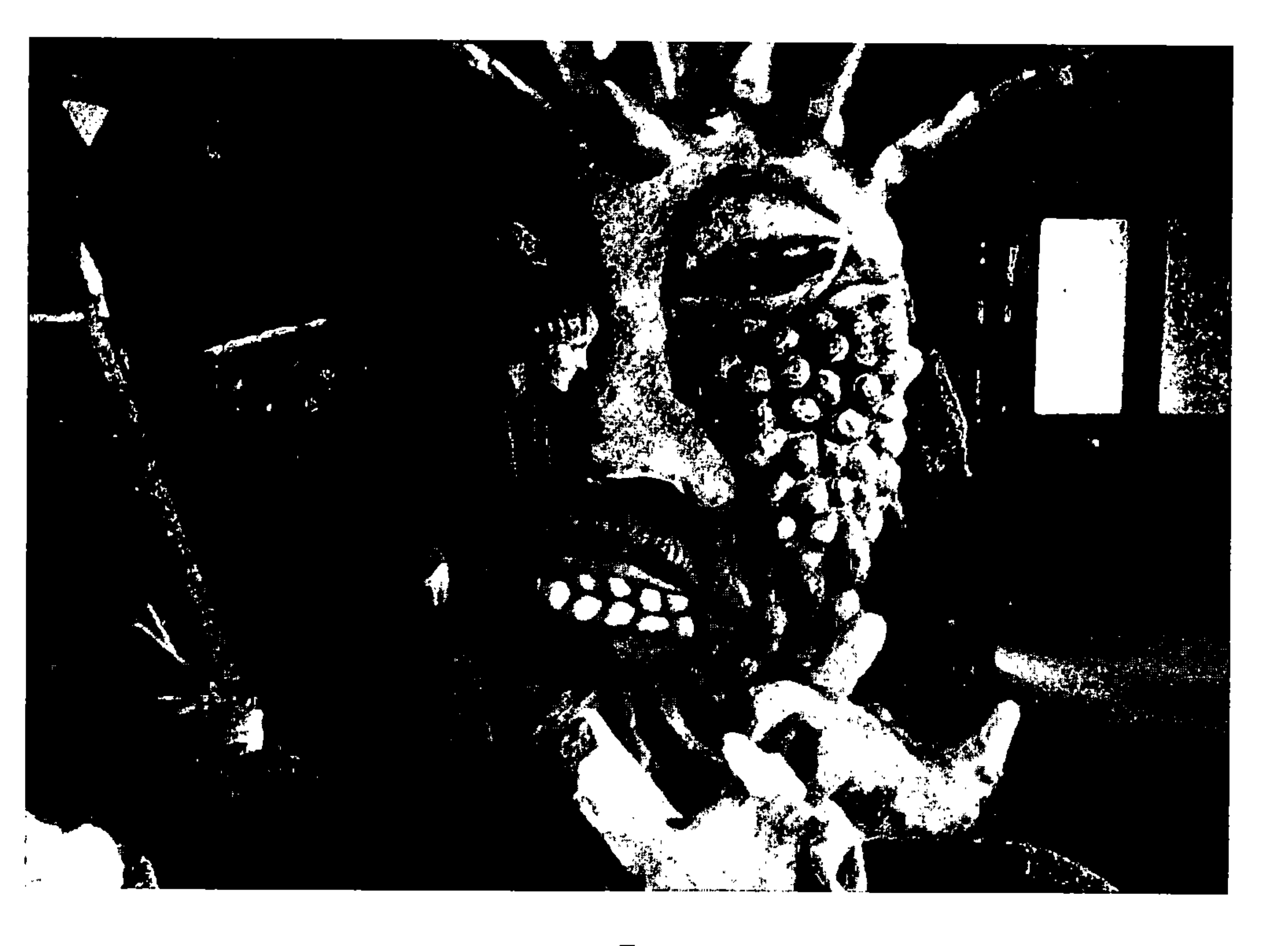
COMMENT MONTRER LE FILM

Je souhaite que le film n'ait pas une distribution qui se limite aux salles de cinéma. Le seul problème en fait de distribution dans ce pays, était d'obtenir le genre de critiques dont nous avions besoin pour que le film marche. Principalement dans les universités, les communautés et tout ce qui y ressemble. Parce que la distribution indépendante du 16 mm, dans ce pays, commence à passer des films dans beaucoup d'endroits qui sont de bons milieux. Ce ne sont pas des salles de cinéma, mais des groupements plus modestes où la discussion se poursuit : des universités, mais pas seulement des universités : des ciné-clubs, des associations, des groupes politiques, etc. Il y a trois ans, quand nous avons commencé les « Newsreels », nous avons dû mettre en place ce réseau de distribution. Et maintenant que ce réseau existe, nous connaissons la façon d'utiliser nos films.

LES DISCUSSIONS APRÈS LE FILM

Je pense qu'il est bon d'avoir une discussion avec les gens après le film. C'est vrai en particulier pour ce film, parce que je crois que ce que je vois, c'est une tribune où sont soulevés de nombreux problèmes. Les gens peuvent penser que de nombreuses réponses sont données dans le film, mais elles ne le sont pas vraiment. Les questions sont : quel type d'organisation va être nécessaire pour une lutte révolutionnaire, quel type de rapports existe entre les gens, à quoi la vie dans la clandestinité va-t-elle ressembler, qu'est-ce que la vie « à découvert » ? Tout un ensemble de questions qui vont très loin, des questions que les gens relèvent tout de suite. La façon par exemple dont les personnages agissent les uns avec les autres, soulève toute une série de questions. Les gens veulent dire : notre mouvement révolutionnaire devrait contenir de meilleurs rapports personnels, une plus grande ouverture entre les gens, que ce que nous voyons dans le film. Alors cela soulève le problème de savoir si la lutte militaire, la lutte clandestine « underground » rend impossible le maintien de l'intégrité des rapports humains ; à cause de la nature de la peur, de la privation, de l'isolement et de tout le reste. Ce sont des questions que pose *Ice* et auxquelles il n'offre pas de réponse. C'est l'un des thèmes majeurs du film. Comme la perte de chaleur entre les gens, la perte d'ouverture entre les gens. Le film est un élément particulièrement favorable aux discussions. Mais d'autre part je n'y serai pas et je ne pense pas que cela signifie que je prends une position d'artiste en face du film. Je pense que le film est un outil. J'ai des amis qui en possèdent une copie. Des amis politiques, des camarades qui ont leur copie et qui s'en servent. Au lieu de parler aux gens des problèmes d'organisation politique, des problèmes de la lutte armée, des problèmes de stratégie et de tactique, ils projettent le film. J'espère que de plus en plus de gens l'emploieront comme un outil. Même s'il n'y a personne, il a encore une fonction : et sa fonction est celle de notes, de notes sur quelques réflexions concernant notre avenir. Quelques réflexions concernant notre présent, quelques réflexions concernant notre avenir. Des impressions tirées de notre culture prérévolutionnaire. Et ce pouvoir, avec ou sans moi, lui confère un rôle.

Propos recueillis au magnétophone à New York, en octobre 1970, par Louis Marcorelles.



3. DÉBAT

I.

JEAN NARBONI Nous sommes réunis aujourd'hui avec notre ami Jean-André Fieschi, de la « Nouvelle Critique », pour engager un débat sur *Ice*, film de l'Américain Robert Kramer. Pour éviter toute dispersion, je me propose de résumer rapidement ce à quoi nous paraît tenir l'importance du film dont il va être débattu (et par là-même d'indiquer la possibilité et le lieu des inévitables contresens critiques qu'il va susciter ou a déjà suscités). Le problème fondamental posé, et dans une certaine mesure, réfléchi par *Ice*, est celui du rapport que des énoncés idéologiques, des éléments politiques (« vouloir-dire » de l'auteur, pour autant qu'il existe, comportements des personnages de la fiction, discours qu'ils tiennent) soutiennent avec l'ensemble du film, soit celui du statut qu'acquièrent ces éléments idéologiques (repérables à la lecture) dès lors qu'ils sont emportés dans le mouvement d'un film. Une œuvre (livre, film) est-elle réductible aux énoncés qui y sont compris ? Le discours d'un film peut-il être ramené aux discours tenus dans le film ? Et, dans la négative, quel traitement le procès artistique, avec ses lois de fonctionnement propre et sa relative autonomie, leur fait-il subir ? *Ice*, incontestablement, se donne comme un film politique. Les idéologies qu'il véhicule sont, dans l'ensemble, de type « gauchiste » (rôle des minorités agissantes, actes de violence et terrorisme, conception empirique de la pratique militante comme devant trouver « dans le mouvement » sa théorie...) ; mais en est-il le véhicule inerte, la simple transmission, la traduction filmique, ou bien les décentre-t-il, en constitue-t-il aussi la critique, quitte à produire d'autres effets idéologiques, eux-mêmes déchiffrables ? En ce qui nous concerne, et c'est la raison pour laquelle il nous retient, *Ice*, par son écriture spécifique, et, je le répète, quel qu'ait pu être le projet de Kramer, effectue ce type de travail.

J'ajoute que ce qui précède n'est pas, pour moi, l'expression de réserves sur *Ice*, dont notre débat aurait à entreprendre de « sauver » les éléments du film à lui-même infidèles. D'abord parce que l'opération critique de décentrement dont j'ai essayé de poser la logique n'est pas celle d'un film sur lui-même (comparable alors à ces auto-dénigrements en forme d'autocritique par lesquels certains cinéastes, complaisants/masochistes, se « contestent »), mais l'effet même du film sur les éléments idéologiques qu'il inscrit. Ensuite, et surtout, parce que ces affrontements, distorsions, conflits intra-filmiques sont constitutifs de son écriture, font la preuve qu'il *y a bien*

écriture. Qu'il y a bien procès signifiant (et non simplement transport idéologique). Le film est divisé, contradictoire, conflictuel, disparate, et ces *défauts* garantissent sa puissance formalisante. Evidemment, une conception passéiste (idéaliste) de l'œuvre, comme totalité homogène formée de parties concourant au lié de l'ensemble, y voit un défaut (une défaillance). Or, le film est écrit parce qu'il pratique la mise en présence et l'affrontement de ses blocs. Sans cela, il y aurait seulement film, comme il y en a beaucoup (dont certains, même, *simulent* sans risque la dialectique).

Donc, pour résumer mon point de vue : *Ice* (et là-dessus nous serons je pense tous d'accord) ne saurait être vu comme une analyse marxiste scientifique de la structure socio-historique américaine globale, ni surtout comme modèle résolutoire (n'oublions pas que cette résolution et ses modes font problème pour bien d'autres que Kramer, y compris les théoriciens marxistes). Reflet partiel d'une réalité américaine, reflet de *certaines* seulement de ses *contradictions*, et de leurs effets idéologiques sur une couche sociale assez précise (intellectuels petit-bourgeois progressistes, voire révolutionnaires), il est en revanche, et aussi, le *produit* de cette structure, et de la *totalité* de ses contradictions. Mis à l'épreuve du film, ces idéologies partielles se mettent à sonner *creux*, et à indiquer leurs manques, qui est celui des autres contradictions, absentes.

JEAN-ANDRÉ FIESCHI Il y a effectivement un certain nombre de thèmes idéologiques dans le film, et ce que tu appelles une pratique cinématographique. Mais il me semble, surtout, que ces thèmes idéologiques ou politiques sont pensés déjà par davantage qu'une pratique cinématographique, par une pratique *cinéphilique*, qui renvoie à un réseau culturel assez complexe.

Le film est d'abord intéressant en tant que symptôme : une sorte de radiographie de la mentalité d'un intellectuel américain « radical ». Ça, c'est le côté « reflet » de la chose. Mais ce reflet, naturellement, n'est pas direct. La « réalité » politico-idéologique que le film donne à méditer est le prolongement de plusieurs courants cinématographiques.

Il y a d'abord, indéniable, la tradition allemande, et plus particulièrement les premiers *Mabuse* : cela est sensible notamment dans le rôle (métaphysique) imparti à l'Etat, dans la fascination aussi du complot, de l'esprit souterrain. Cette conception n'est pas sans incidences au plan narratif : le récit lacunaire emprunté par Kramer, morcelé en trajectoires individuelles irrégulières, n'est pas si éloigné de la toujours étonnante construction non-linéaire de *Der Spieler*.

Deuxièmement, et sur le plan spécifiquement américain, je pense que le film n'est pas étranger — si l'on fait la part de tous les décalages historiques — à la tradition libérale autrefois (c'est-à-dire dans d'autres circonstances) illustrée par Capra. Tradition, au fond, lincolnienne, ce qui implique aussi, dans ce film « au futur » une part non négligeable de nostalgie (on voit réapparaître la devise de Lincoln : « gouvernement du peuple, par le peuple, pour le peuple ») : un idéal abstrait (mystificateur) est ainsi rêvé, assez naïvement, par-delà et à travers les structures actuelles du capitalisme, régime social subi dans ses effets (d'ailleurs périphériques), mais non analysé dans ses causes profondes.

Enfin, pour en finir avec le survol de ce contour idéologico-cinéphilique, il faut noter que les deux courants signalés plus haut, l'allemand et l'américain, reviennent chez Kramer « gauchis » par l'influence française : Godard au premier chef (*Alphaville*), plus Rivette.

NARBONI Tout à fait d'accord avec toi quant au caractère « cinéphilique » de *Ice*. Il suffit, pour le vérifier, de se reporter aux deux entretiens avec Kramer parus dans les « Cahiers » (200, 205). On y trouvera une réflexion très poussée sur la pratique cinématographique, tant européenne, dont se réclamait Kramer à l'époque (*The Edge* se référait explicitement à *Paris nous appartient* de Rivette) qu'hollywoodienne, qu'il rejetait violemment, pour des raisons politiques évidentes, mais dont il reconnaissait aux films qu'elle avait produits le caractère de *documents* irremplaçables d'une certaine structure socio-historique américaine, et l'extrême cohérence des moyens qu'ils se donnaient aux fins idéologiques qui leur étaient assignées. Or, il est visible que ce cinéma hollywoodien, après toutes les médiations et les reprises européennes que tu as signalées, fait retour dans *Ice*. Il faut donc s'interroger sur le statut de cette « cinéphilie ». Je pense qu'il ne s'agit aucunement de résurgence inconsciente, ni d'influence secrète, ni de variations modernistes sur des schémas usés, en un mot que *Ice* n'est absolument pas le dernier avatar d'Hollywood. (C'est plutôt dans le cinéma français, qui en assure la perpétuation inutile, qu'il faudrait trouver ces rejetons, chez Melville, Boisset, Deray, Costa-Gavras, etc.) Ici, il me paraît plus juste de parler de *citations*, de prélèvements, d'intégrations de modèles antérieurs, aux fins de réécriture et de critique. L'inscription de plans, de scènes, « à la Fuller », « à la Walsh », « à la Hawks », pourrait être éclairée par la notion d'intertextualité entendue comme absorption et destruction, par un texte, d'autres textes. N'oublions pas, d'abord, que ces scènes ne forment qu'une partie du film (et qu'elles sont « employées » dans leur « rôle » habituel : moments de violence, attentats, fuites, etc.). Elles sont donc situées dans une structure comme éléments entre autres. Confrontés à des agencements formels relevant d'une autre problématique, mis à distance par leur inscription dans une narration relevant d'une tout autre économie, pris dans un jeu idéologique différent, ces plans, ces scènes, fonctionnant donc comme citations, donnent à lire le champ d'où ils proviennent, et tout ce que, dans ce champ, des plans ou scène semblables servaient à *masquer*. *Ice* serait donc, pour moi, une sorte de remontée historique à travers le cinéma américain, une anamnèse de ce cinéma, sa transformation critique (par la confrontation, dans le film, de tels éléments avec d'autres éléments, incompatibles) plutôt que son dernier produit. Si l'on veut, une *régression*, mais à entendre alors au sens analytique, comme « remise en jeu de ce qui fut inscrit ».

JEAN-LOUIS COMOLLI Le débat sur les signifiés politiques et le caractère symptômal de *Ice* n'est pas possible si l'on ne pose pas préalablement la question du *niveau d'engagement* du film. Cet « engagement » n'est pas simple, loin de là. La position de *Ice* par rapport aux actes et thèses politiques qu'il fait jouer n'est pas forcément celle de l'acquiescement : c'est aussi une position *critique*, non dupe, conduisant à un travail de démontage (qui poursuit, d'ailleurs, celui de *The Edge* sur l'*inflation de fantasmes* dans l'activité militante), parce que ces actes et thèses, le film les inscrit non pas seulement comme signifiés, mais comme signifiants dans son système signifiant : il en fait jouer les différences, les contradictions, les connotations, il s'en sert à ses propres fins. On sait (voir les textes des « Cahiers » sur *Ah ! Ça ira !*, *Young Mister Lincoln*, *L'Aveu*) que l'étude du rapport film/politique demande de ne pas confondre le discours politique (ou les) *dans* le film avec le discours du film lui-même. A partir du moment où l'on a affaire, comme ici, à un ensemble de discours politiques organisé, travaillé, et même littéralement mis en scène, mis *sur scène*, les signifiés de ces

discours d'une part ne sont pas tous des signifiés politiques, et d'autre part ces signifiés, politiques et non politiques, s'articulent à l'ensemble des signifiés mis en jeu par le film, qui eux-mêmes bien sûr ne sont jamais tous directement politiques : l'ensemble (signifiés politiques/signifiés non politiques ; signifiés des discours/signifiés du film) est en processus d'interaction, d'interdétermination complexe qui interdit toute assimilation hâtive du « sens » du film aux « sens » de ses discours, toute réduction du film à tel ou tel de ses messages, à l'un de ses signifiés privilégié arbitrairement. Sauf à négliger complètement l'écriture du film, sa matérialité signifiante, on est forcé de convenir que les figures, actes, discours des personnages de *Ice* sont des éléments signifiants comme les autres, que leurs signifiés politiques sont eux-mêmes régis par le système signifiant du film, qui, loin donc de leur être transparent, d'en être le véhicule indifférent, les fabrique, les fait jouer, et par-là, tout à la fois les prend en charge, en compte, et s'en démarque, s'en distingue au moins en partie. C'est ce double jeu qu'il faudrait étudier pour décider si *Ice* est réductible disons, grosso modo, à un certain gauchisme américain, dont, pour en représenter quelques-uns des états les plus typiques, il n'est pas forcément le produit, le « symptôme ». Il faut en tout cas insister sur le fait que seule une conception du cinéma comme transparence peut entraîner à lire *Ice* comme *somme* de ses thèmes politiques, et l'on sait quel idéalisme est à l'œuvre dans telle conception.

PASCAL BONITZER A ce propos, on ne saurait trop dénoncer un geste *politique* très déterminé, qui consiste à insérer *Ice* dans un contexte filmique qui permet l'économie de sa lecture. Par exemple, Bory, dans le « Nouvel Observateur », commence par situer le film de Kramer à l'intérieur d'un courant qui comprendrait entre autres *Un Condé* et *Enquête sur un citoyen au-dessus de tout soupçon...* Même mouvement chez Nourissier dans « l'Express », où *Ice* est assimilé à *Sierra Maestra*. Il s'agit d'un véritable amalgame, au sens politique du mot, destiné à résorber — par l'élection d'un *genre* : le *film politique* (comme il y a le western) — les véritables problèmes *politiques* et *filmiques* que la critique en général ne peut que désirer éviter, et que pose, à l'exclusion rigoureuse des autres films cités, le seul *Ice*. A partir de là, que l'on soit « favorable » au film (comme Bory) ou « défavorable » (comme Nourissier) n'a plus aucune importance. Je précise que « Pariscope » vient effectivement de consacrer ce nouveau « genre », le film politique, en l'ajoutant à son système de classification, à la suite de « comédies dramatiques », « drames psychologiques », etc.

Un fait particulièrement symptomatique, c'est que pour accréditer cette notion de film politique, Bory est obligé (je ne dis pas consciemment, cela n'a aucune importance) de prétendre que le film contenait initialement une leçon de fabrication de cocktails Molotov, qui aurait été coupée par la censure (ce qui est faux) ; il essaie donc d'accréditer cette transitivité, cette transparence, ce didactisme brut, qui est exactement tout ce que le film s'ingénie à *esquiver*.

COMOLLI En fait, le film convoque simultanément deux lectures, qu'il faudrait réussir à combiner, à articuler en une double lecture à la mesure du double jeu qu'il pratique. La première est une lecture en quelque sorte des effets de réel du film : on oublie le caractère fictionnel de la fiction pour n'en considérer que le côté informatif : on acquiesce au style hyper-réaliste, documentaire, « vécu », du film, à sa démarche assertive ; et on le considère alors pour ce qu'en effet il se donne : une « *politique*-fiction » aux buts quasi-didactiques (phases et étapes de l'action révolutionnaire dans une cité, problèmes de la résistance militante à la répression, de l'organisation clandestine, etc.). Ce type de lecture, qui revient à prendre pour argent comptant ce que le film conte, conduit à le condamner ou à l'approuver sur les seules bases du désaccord ou de l'accord politiques avec les actes et thèses qu'il montre, sans interroger donc (cf. plus haut) le degré de collusion, ou au contraire la distance, du film avec une partie de ses éléments signifiants. *Une partie* seulement, car l'autre lecture peut s'appuyer sur une autre série signifiante : en insistant, au contraire de la première, sur les signes du fictionnel, voire du fictif dans le film (nombre d'éléments marquent le côté « au futur » de la fiction : guerre mexicaine toute proche des U.S.A., prochaine maturité politique des couches moyennes américaines, perspective toute proche aussi — il faut interroger ces indices de « proximité » — d'une offensive révolutionnaire généralisée, existence dans tout le pays d'éléments révolutionnaires déjà passés à l'action, etc.), en privilégiant fiction dans « *fiction* politique ». Alors, ce que le film décrit de façon documentaire, c'est une situation projetée dans le futur, hypothétique, irréelle, et irréaliste (puisque donnée comme déjà là, par un coup de force laissant tout ignorer de l'évolution politique qui l'a produite) : c'est la situation qui répond aux plans, aux prévisions — aux vœux — des groupuscules révolutionnaires américains ; dès lors on peut parler d'une fiction *qui réalise un désir*, qui en est l'inscription fantasmatique. Ainsi le film ne montre pas seulement « ce qui pourrait être », mais autant tout ce qui, « pouvant être », n'est pas encore : non la proximité du « grand soir », mais son invocation. Il faut noter l'articulation et d'une certaine façon la dialectique de ces deux axes : les effets de réel, le filmage en cinéma direct, le « naturel » des acteurs, l'accumulation de signes vraisemblabilisants *font passer* comme crédible, cohérente, réaliste : probable, la visée, ou plutôt la *vision*, politique, dont le caractère onirique reste cependant marqué par un certain nombre d'indices — moins prégnants, secondaires — de fictivité (c'est-à-dire d'effets, non plus de « vécu », mais de *travail* filmique : montage, rôle des cartons, insertion des interviewes, effet de décalage des « films dans le film », et même séquence en négatif). Le réalisme, ici, sert donc littéralement à actualiser le rêve, à *compenser* — et donc plus ou moins à désigner et critiquer — l'irréalité des situations et actes politiques filmés.

BONITZER Je voudrais insister sur le terme de « dialectique » que tu as employé. Il me semble que le film est construit, formellement, en fonction de deux séries d'effets contradictoires, une série « réaliste » et une série « fantastique ». Le récit est en effet d'un bout à l'autre régi par une description très « documentaire » (documentarisante) des actions, des milieux militants, etc., mais cet effet documentaire est en même temps contrecarré, déçu et littéralement miné :

a) par la syntaxe même, la discontinuité frustrante du montage, de la narration, qui ne permet aucunement au spectateur de s'en remettre à une progression dramatique, elle-même clôturée par une instance diégétique qui serait le signifié dernier de cet effet réel ;

b) par le caractère décroché, flottant, onirique, de certains épisodes : p. ex. la séquence de « répétition » (?) du Bread and Puppet Theatre, ou (à cause de son horreur et du fait qu'on ne *peut pas comprendre*, à ce moment-là, de quoi il s'agit), celle de la castration de Kramer ;

c) par l'insertion de séquences absolument hétérogènes à la narration, transitives et abstraites, d'allure verto-

vienne, comme celle qui s'intitule « Semences. Fragments. Idées », et dont la violence formelle n'est pas sans réagir sur le « réalisme » du récit.

En ce qui concerne le « fantastique », il ne faudrait pas le réduire aux éléments précisément *fantasmatiques* du film. On doit pouvoir en dégager la nécessité politique : p. ex. la substitution du « Mexique » au « Vietnam » n'est pas un simple effet de science-fiction, ni une extrapolation fantasmatique. C'est une métaphorisation destinée, très évidemment, à maintenir la référence vietnamienne (importante dans la lutte actuelle), tout en empêchant les réflexes pavloviens, les automatismes idéologiques que n'aurait pas manqué de susciter la facile insistance sur le mot et l'image du Viet-nam. Il semble d'ailleurs que ce geste soit constamment à l'œuvre dans le film, et que le travail de celui-ci revient à décevoir systématiquement de telles réactions, à obliger le spectateur à tisser une lecture, à nouer les fils, remarquer les lacunes, les blancs, les trous de la trame idéologique et scripturale de *Ice*.

COMOLLI On se trouve donc, pour poursuivre ce que vient de dire Bonitzer, devant un travail d'écriture complexe, jouant de plusieurs codes, et en jouant avec leurs contradictions, leurs décalages et les effets de rupture ou de renforcement qu'ils peuvent provoquer. Il s'agit là, dans le champ cinématographique, de quelque chose de décisif. D'une certaine façon, les séries formelles mises en jeu dans *Ice* sont *indescriptibles*, parce que non isolables, parce que valant toutes par leurs articulations, leurs contrastes, leur relation dialectique. Un grand nombre de codes sont convoqués — demandant à la lecture du film d'elle aussi changer de codes, décrocher et raccrocher — : codes stylistiques du cinéma direct, du reportage, du thriller, etc., jeux d'inserts, cartons, titres, textes, documents dans le film, « films dans le film », etc. L'interaction de ces éléments formels nombreux se fait à plusieurs niveaux (d'opposition, de soulignement) et de façon récurrente. On peut dégager un principe donc de l'organisation formelle du film : celui du discontinu. Mais l'ensemble de ces formes est lui-même régi par un système narratif fondé sur la discontinuité (des actions, des rôles, des figures, des moments, des lieux) si bien que cette discontinuité circule en quelque sorte horizontalement et verticalement : les signifiants ici ne sont donc pas lisibles de façon linéaire, simple, ils demandent une lecture qui les constitue en réseaux.

JACQUES AUMONT Mais si certaines lectures opérées sur le film nous paraissent si aberrantes, et dangereuses, c'est aussi de ne tenir aucun compte, même négatif, de la visée du film. Sur cette visée, notre savoir est évidemment en partie conjectural. On peut avancer cependant sans risque d'erreur que *Ice* est doublement déterminé, à la fois quant à ses contenus, quant à sa forme, et quant à leurs rapports, par, d'une part, une pratique cinéphilique, et d'autre part, par une pratique militante précise, celle des *Newsreel*, faisant appel au cinéma comme moyen privilégié de propagande. Il est certain que le projet de Kramer, d'ordre purement cinématographique avec *In the country*, prend dès *The Edge*, et encore plus ici, une dimension politique évidente, mais qui ne se confond pas pourtant avec celle d'un film « militant » au sens habituel (c'est-à-dire destiné à un public précis, qualitativement et quantitativement délimité).

Il n'est même pas sûr que *Ice* soit, dans son projet initial, un film essentiellement destiné à introduire dans les salles de cinéma un discours sur la politique (un de plus : c'est devenu un projet banal que celui du « film d'agitation »).

Insistons cependant sur le fait que toute lecture d'un tel film *doit* prendre en compte une certaine indécidabilité propre à la visée, sous peine de méconnaître, dérisoirement, une ambiguïté que pourtant le film prend bien la peine de re-marquer (ne serait-ce que par le nombre et l'insistance des scènes consacrées à la fabrication et à l'exploitation militantes du cinéma).

FIESCHI Je voudrais faire une remarque générale, sans présager de débats futurs spécifiquement consacrés à ce sujet : je comprends les réticences ici ou là exprimées quant aux « facilités » de certains contenus explicites, jugés (peut-être parfois un peu hâtivement) démagogiques ou à la mode. Cette attitude me paraît souvent procéder (y compris dans les Cahiers) d'une hantise un peu suspecte de la « récupération », en tout cas d'une certaine méconnaissance des processus de médiation. En tout cas, il ne saurait être question, par le biais de pirouettes analogiques, d'abandonner le « sens » à la bourgeoisie, et par là-même de déserter un terrain fondamental de la lutte : elle ne demande que ça. Une forme actuelle d'avant-gardisme me paraît sur ce point dangereusement *rétrograde*. Je veux ici simplement marquer une certaine *distance* à ce sujet, pour éviter d'y revenir systématiquement par la suite.

Je crois que, de toute façon, il y a une plus grande réflexion chez Kramer sur le cinéma que sur la politique. Le film est très « actuel » sur ce plan, c'est une de ses forces et à un certain niveau, c'est aussi ce qui en redouble l'ambiguïté. Le film se donne comme une sorte d'actualité ou de documentaire sur une fiction, cette fiction est mise en place comme si ces personnages existaient réellement, et qu'on pouvait les surprendre au saut du lit, quand ils font l'amour ou autre chose. De ce point de vue, le fait qu'on voit des couples nus est très justifié : d'une part c'est le refoulé du cinéma américain traditionnel (qui était par contre un vrai cinéma érotique), et c'est aussi donner une crédibilité accrue à la fiction. Il y a une opposition très forte entre, d'une part le fantasme (le « futur ») et la façon dont le fantasme est actualisé par la manière dont il est filmé.

COMOLLI On a cette situation toujours paradoxale, de voir des personnages de film réagir « comme dans la vie » à des événements dont on sait qu'ils sont non seulement fictionnels, mais fictifs ; c'est non seulement un « vécu » au sens qu'ils vivent l'action, mais qu'en même temps ils en subissent les conséquences dans leur statut de personnages. La « fiction » est doublement confirmée par les « signes du vécu » au niveau stylistique et les « effets du vécu » au niveau dramatique.

FIESCHI C'est tout simplement la grande tradition du film fantastique : il faut dire que quand Murnau filmait des vampires, Cocteau des prodiges ou Pasolini des miracles, c'est la même chose. La force des grands films fantastiques, c'est de montrer des choses dont on sait pertinement qu'elles sont impossibles, mais d'y faire croire par le pouvoir assertif de l'image. Kramer a visiblement beaucoup réfléchi là-dessus.

SYLVIE PIERRE Il y a un travail diabolique dans le sens d'un semblant de cinéma-vérité, et quand on sait que tous les dialogues sont complètement écrits, par Kramer — en tous cas, c'est ce qu'il dit à propos de ses précédents films — on se pose des questions, en particulier sur le mode d'assimilation du texte par les acteurs.

NARBONI Je reviens sur le caractère fantasmatique du film. Que le film soit structuré selon une économie fantasmatique, ou qu'il *mime* le fantasme, est par ailleurs un problème qu'on ne peut traiter ici. Si le fantasme se



définit comme un scénario imaginaire où le sujet est présent et qui figure l'accomplissement d'un désir, on ne peut manquer de signaler les analogies pour le moins troublantes avec *Ice :* progression hachée, répétitive, construction en mosaïque, morcellement narratif, prolifération indéfinie des sujets et permutation des rôles (cet élément est fondamental : citons le moment où tel personnage reprend à son compte le discours préalablement imputé à un autre sur l'angoisse de la castration), actes transgressifs se renforçant des résistances que la Loi leur oppose, projection de l'Etat comme figure de cette Loi, comme agent de la castration, toute-puissance paternelle (telle militante déclarant : « avant, l'Etat était mon papa et ma maman »).

De la même façon, *Ice* constitue la description critique de l'*illusion d'autonomie* du sujet comme constitutive de l'asservissement idéologique, en tant que le sujet, inscrit et joué dans son fantasme, s'en croit l'agent-tout-puissant, et le metteur en scène. De façon réglée, *Ice* présente deux types de relations entre les sujets, correspondant point par point à la distinction opérée par le Docteur Lacan entre l'ordre de l'*imaginaire* et celui du *symbolique* 1) relations spéculaires de sujet à sujet, projections-identifications déterminées en dernière instance par le narcissisme (le personnage du libraire Babeuf par exemple) 2) mise en place d'un complexe intersubjectif de type symbolique dans le cas du « technocrate » survenant dans la fiction pour « entrer en relations » avec les militants, se « mettre en rapport avec eux », extorsion réciproque de renseignements avares, et qui n'est pas sans rappeler ce jeu de pair ou impair qui fournit au Docteur Lacan l'occasion de son séminaire sur « La Lettre volée ». Citons, pour y vérifier l'analogie avec *Ice :* « Après un coup gagné ou perdu pour moi... je sais que si mon adversaire est un simple, sa ruse n'ira pas plus loin qu'à changer de tableau pour sa mise, mais que s'il est d'un degré plus fin, il lui viendra à l'esprit que c'est ce dont je vais m'aviser et que dès lors il convient qu'il joue de même » (relation, encore, de type imaginaire)... (puis, passage à l'intersubjectivité symbolique) ... « Mais qu'en peut-il être au degré suivant quand l'adversaire, ayant reconnu que je suis assez intelligent pour le suivre dans ce mouvement, manifestera sa propre intelligence à s'apercevoir que c'est à faire l'idiot qu'il a sa chance de me tromper ? De ce moment il n'y a pas d'autre temps valable du raisonnement, précisément parce qu'il ne peut dès lors que se répéter en une oscillation indéfinie ». D'où, évidemment, désarroi et angoisse, comme dans *Ice* perceptibles, et impossibilité, pour le spectateur, d'un *savoir* sur la fiction.

FIESCHI Cette absence de savoir du spectateur, c'est aussi la tradition behaviouriste, littéraire et cinématographique : Dos Passos, mais aussi Dashiell Hammett et les films noirs.

NARBONI A cette différence près, pour moi essentielle, que dans la tradition romanesque dont tu parles (description

de comportements, refus de l'intériorisation, succession d'actes dont la causalité nous échappe... Pour ce qui est du cinéma, *Big Sleep*, de Hawks, pourrait constituer l'exemple parfait d'une double expérience de l'aveuglement : celui du personnage central, celui du spectateur), l'opacité n'est pas irréductible, bien au contraire. Les méprises, les aveuglements sont emportés dans un mouvement résolutoire, gouvernés par un principe de part en part téléologique, saisis comme moments d'une tension appelée à se résoudre dans une *fin*. Fin où les pistes se recentreront, où toutes les énigmes seront élucidées. Rien de tel, à mon sens, avec *Ice*, où les blancs du récit, les aveuglements ne sont pas transitoires, mais définitifs. Le manque est structurant (non contingent), la méprise des sujets constitutive, et leurs éventuelles prises de conscience, nettement données comme intra-idéologiques, participent elles-mêmes du processus de méconnaissance. Et sont données à lire comme telles.

BONITZER Ce qui est très important aussi, c'est qu'il ne donne pas au spectateur un savoir donné d'emblée, qui permette de juger chaque personnage immédiatement ; il faut que le spectateur travaille pour lier ensemble tous ces aveuglements et en déterminer les *causes*.

II.

FIESCHI S'il est vrai qu'il faut interroger la visée idéologique du film, il faut également tenir compte de la façon dont le film sera reçu. Quant un projet a cette ambition, un minimum de responsabilité formelle est requis. On ne saurait s'en tirer en disant : le film a un sens bien précis, tant pis pour ceux qui ne le voient pas. Ce serait une attitude irrecevable.

Je maintiens qu'il faut voir ce film comme un symptôme. Cela ne veut pas dire que le film se réduit à cela, ni que c'est seulement le fantasme d'un individu nommé Kramer : ce fantasme de l'individu Kramer est lui-même produit par les contradictions idéologico-politiques qui caractérisent la situation actuelle des U.S.A. Il ne s'agit pas de donner un coup de pied à l'auteur en sous-entendant que c'est un malade ou un illuminé : symptôme n'est pas à entendre dans sa seule acception pathologique.

Ce qui est sûr, c'est que nous connaissons mal la situation actuelle des U.S.A. (le film ne nous éclaire là-dessus que très indirectement). Mais ce qui me semblerait excessif, ce serait de plaquer, d'une façon ou d'une autre, les problèmes politiques tels qu'ils apparaissent ici sur la situation (sa base réelle comme sa partie rêvée) que laisse entrevoir le film. Autrement dit, il me paraîtrait excessif, soit de valoriser le film en en faisant, contre toute analyse, un brûlot révolutionnaire en soi, soit de le disqualifier globalement sous le qualificatif de gauchiste.

Certes, les signes de gauchisme y fourmillent (groupuscules, vertige de la guérilla urbaine, minorités agissantes, volontarisme, etc.) mais ils sont très explicables, très repérables, et probablement plus « justifiés », par rapport à la situation réelle des intellectuels de gauche aux U.S.A., qu'ils ne le sont en France, ou chez un Solanas. Par exemple, l'union de la gauche, on sait ce que cela veut dire ici, ou en Italie, ou au Chili, mais j'ignore personnellement ce qu'un tel terme pourrait recouvrir aux U.S.A.

Mais je reprends l'idée de symptôme : ce qui me frappe le plus, c'est le désarroi qu'on peut lire en clair dans ce film, face à une situation complexe, contradictoire, probablement *vécue* par Kramer et ceux de son groupe comme inextricable. Et ce désarroi — c'est un des mérites de *Ice* — il nous est donné à comprendre.

Dans ce film où l'on discute beaucoup (d'idéologie, de stratégie) une lacune saute aux yeux : il n'y a à aucun moment d'analyse économico-politique du capitalisme américain. D'où la place impartie à l'Etat : sa nature de *classe* est totalement ignorée, c'est une sorte d'entité maléfique planant au-dessus de l'individu (et l'écrasant). Donc l'élément de protestation (au sens humaniste) est très présent dans le film, mais on ne sait pas au juste contre quoi cette protestation (et cette révolte) s'exercent.

L'évolution (objective) du capitalisme monopoliste d'Etat et les contradictions (entre mode de production et forces productives) sans cesse renforcées qu'elle engendre sont remplacées par l'image mythique d'un énorme appareil idéologico-répressif qui fonctionnerait sur le seul mode d'une obscure et démoniaque volonté de puissance. Il y a là une vision très empirique : la dimension du vécu cache les *lois* (que, pour agir efficacement, il faut connaître) qui font que cet appareil idéologico-répressif est ce qu'il est.

NARBONI Je réponds seulement à la première partie de ton intervention : le mot « symptôme » me semble parfaitement convenir. J'irai même plus loin dans ce sens. Qu'est-ce qu'un symptôme, dans sa stricte définition analytique ? Une formation substitutive, une formation de compromis dans laquelle le refoulé fait retour de façon incomplète, le produit d'une lutte entre le désir et les formations défensives. Freud précise bien que le symptôme garde en lui la trace du conflit dont il provient, et que c'est à cela qu'il doit sa capacité de résistance, étant maintenu des deux côtés. Freud ajoute d'ailleurs que l'accomplissement du désir prédomine dans les symptômes hystériques, et le caractère défensif dans les symptômes obsessionnels. Avec prudence, et en sachant bien qu'il ne s'agit que d'une *comparaison*, on pourrait à la lumière de ces définitions, préciser le statut incontestablement symptomatique de *Ice* comme provenant de la tension, de l'opposition entre des forces de désir (élans révolutionnaires, etc.) et un travail défensif (le maintien, la contrainte et le démasquage consécutif opéré par le procès filmique). Est-ce que sa *consistance* ne tiendrait pas à ce jeu de forces antagonistes ? L'analyse, séquence par séquence, pourrait même repérer la domination alternée de moments « hystériques » et de moments bloqués, fermés, « ascétiques » comme dit Freud, de type obsessionnel (mieux encore, l'opposition se repère *entre* les personnages fictifs : disons, p. ex. Babeuf contre Kramer). C'est bien parce qu'il est un symptôme que *Ice* nous retient, par opposition à des dizaines d'autres films « politiques » correspondant, eux aussi, à une certaine réalité socio-historique, à un certain état idéologique dont ils rendent compte, à leur manière. Pourquoi n'en parlons-nous pas ? Justement parce que le conflit n'a pas lieu, parce que l'affrontement n'est pas productif, parce qu'ils sont de purs et simples... « défoulements ».

BONITZER Pour répondre à Fieschi, le substrat économique reste peut-être impensé dans le film ; mais c'est aussi que le récit se noue au niveau de la *méconnaissance* du sujet, de la question posée par l'écart angoissant, marqué avec beaucoup d'insistance dans la fiction (p. ex. dans la séquence où Babeuf vient chez Leslie) entre *idéologie* et *pratique militante*. La violence répressive exercée par l'Etat est définie de manière très ambiguë, c'est vrai, à la fois sexuelle et sociale, et les rapports de classes ne sont pas précisés, mais c'est au moins difficile aux U.S.A. Les protagonistes sont montrés clôturés dans leur être-de-classe (petit-bourgeois). Il faut cependant relever ces indications : leur pratique s'articule à la lutte contre « la guerre du Mexique » (ou pour la libération du peuple

mexicain), plus généralement à la lutte contre l'oppression du Tiers-Monde, lequel constitue, rappelons-le, une source de plus-value considérable pour les U.S.A. D'autre part, on ne peut manquer de retenir une phrase prononcée par Kramer au cours de ses séances de mini-cassette, et qui dit très nettement ceci : « ... il n'est pas question de s'entendre sur un programme où les Etats-Unis ne seraient pas considérés comme *la* principale puissance d'oppression... »

Il faut voir aussi, dans cet « oubli » de l'infrastructure qui définit le style même de la fiction, tout l'héritage du cinéma américain, idéologie (Capra bien sûr) et écriture (thriller). L'insertion de séquences « vertoviennes » dans le corps du film constitue à cet égard un pas en avant, d'autant plus important que Kramer ne rejette pas aveuglément, ne « forclôt » pas, à la manière de Godard, l'écriture américaine du film. Il tente de la comprendre en la jouant, en la disloquant. A cet égard on peut se demander si toute pratique cinématographique consciente (filmiquement et politiquement) ne suppose pas ce que tu appelles une « pratique cinéphilique ». La *réécriture* est *le* geste politique des pratiques signifiantes.

FIESCHI Oui, mais cela va dans le sens de ce que je disais : il y a une moralisation constante du phénomène ; d'où le côté tiers-mondiste, « grande puissance opprimant les faibles », etc. Les raisons fondamentales de l'agressivité accrue de l'Impérialisme sont passées sous silence (pas *vues*). Il faut tout de même noter que le niveau des discussions politiques dans le film est assez désarmant. Révélateur.

Par exemple, les motifs d'adhésion des militants à cette cause révolutionnaire un peu brumeuse, les motifs du moins que le film laisse deviner (je n'ai vu *Ice* qu'une seule fois), me paraissent toujours très « idéaux » : tenant surtout à une certaine conception de la liberté individuelle. Là aussi, les raisons tenant à la situation objective (l'augmentation massive du chômage, par exemple) ne sont pas présentes. Il est vrai qu'il s'agit surtout d'intellectuels ; mais eux aussi sont intégrés de plus en plus à la sphère du salariat : les raisons de leur combat ne sauraient donc être les mêmes que celles des groupuscules terroristes russes d'avant la révolution. A moins que Kramer ne considère, comme Marcuse, que la révolution sera le fait des marginaux, déclassés, lumpen, etc., et des détenteurs de *savoir* : le ralliement de l'informaticien à « la cause » va dans ce sens.

PIERRE Je crois qu'il faut revenir, parce que c'est très important, à ce que dit Fieschi à propos des brumes laissées par le film sur les causes objectives de l'engagement des militants. Evidemment, en un sens, on peut considérer comme une lacune du film le fait qu'il ne prenne pas en considération la situation sociale comme détermination de cet engagement militant. Mais c'est peut-être là aussi que le film est le plus réaliste. Car il est bien évident que dans l'état actuel de la société américaine (pouvoir d'achat élevé des travailleurs, société d'hyperconsommation, etc.), la situation *sociale* ne saurait constituer à elle seule un motif déterminant de l'engagement militant dans la majeure partie de la population — blanche en tout cas — qui, si elle n'a pas toutes les raisons objectives de se sentir satisfaite par le système social existant en Amérique, du moins, manque de raisons objectives décisives (comme serait par exemple une situation sociale de crise, un développement du chômage encore plus considérable et spectaculaire que celui qui s'amorce actuellement) qui pourraient lui faire mettre en doute l'image de marque flatteuse que le système social américain donne de lui-même. Et c'est précisément cette absence de raisons objectives décisives — pour autant que le social est concerné — susceptibles de déterminer un engagement militant, qui est exprimée très exactement par le discours de la fille de la fin (« tout n'est pas parfait », « il y aurait des réformes à faire », mais « tout va bien finalement »).

Donc je ne crois pas qu'on puisse dire que le film ne prend pas en compte les déterminations sociales, ou en tout cas qu'il y a des raisons objectives (la situation sociale en Amérique) pour que d'une certaine façon elles soient un peu le non-vu du film. En revanche, ce qui est sûr, c'est que le film privilégie un autre point de vue — celui des déterminations qu'on pourrait appeler en gros « analytiques ». C'est-à-dire qu'il établit un rapport très évident entre l'individu comme problème et l'Etat comme problème, les deux étant *à résoudre* (justement au sens de l'analyse). Et on peut dire que dans ce sens-là il y a vraiment dans *Ice* une manière objective de considérer la détermination militante. A telle enseigne que le film est précisément très *critique* (au sens de la critique comme examen) sur certains des personnages dont il analyse carrément la situation névrotique (par exemple Babeuf ou le personnage de Kramer lui-même) comme pouvant *ou non* déboucher sur un travail militant efficace (exactement comme dans *La Vie est à nous* la misère (au sens social) peut ou non y déboucher) suivant l'aptitude du sujet à dépasser son problème personnel et à y reconnaître le problème *commun*.

FIESCHI Ce qui vient d'être dit de l'Amérique me semble sujet à caution, sur plus d'un point : hyperconsommation, mais pour qui ?, absence de raisons objectives, il y aurait beaucoup à dire.

C'est une société où l'anarchie du système apparaît sous forme de différenciations énormes (d'où, encore, la possibilité d'une lecture marcusienne, théoriquement fautive, mais dont le film donne mieux à comprendre sur quelles bases elle repose). Quant à la psychanalyse, là aussi, sans entrer dans le vif du débat, ce n'est pas un hasard si elle joue aux Etats-Unis le rôle qu'elle joue : visant à combler les vides au niveau du psychologique, allié sûr du « consensus social » tant désiré.

Cela dit, on ne doit pas oublier que *tout* individu a des problèmes, et dans tout mouvement politique. On ne peut évidemment pas dire que tel ou tel motif d'adhésion à telle cause politique soit entièrement déterminé par des motifs personnels, mais concrètement, ces motifs entrent aussi en jeu. Ils entrent en jeu dans une proportion qui est elle-même déterminée par l'ensemble des rapports sociaux : le problème est de savoir comment ces rapports sociaux s'articulent avec l'individu (il faut renvoyer ici au travail théorique de Lucien Sève, « Marxisme et théorie de la personnalité », Editions sociales.)

Puisqu'on a parlé du rapport (évident) Kramer-Rivette, une petite parenthèse : il y a aussi une différence, que ne saurait masquer la seule parenté mythologique : c'est que la situation politique, dans la France de l'avènement du gaullisme, et les rapports de force en présence, étaient beaucoup plus clairs, en 58 ici, que maintenant aux U.S.A. Plus clairs notamment sur le plan d'un éventuel engagement personnel dans la lutte.

NARBONI Il faut dire que le problème est aussi celui de l'absence, aux U.S.A., d'un Parti suffisamment puissant.

FIESCHI Un Parti ne tombe pas du ciel : la classe ouvrière américaine, pour des raisons évidentes, n'a pas de tradition de lutte, ni d'organisation.

Il est alors normal, d'une certaine façon, qu'une partie des intellectuels réagissent comme ils réagissent aux U.S.A. L'absence d'une classe ouvrière organisée paraît leur

conférer un rôle qui n'est pas le même que celui des intellectuels en France, par exemple, où la question de leur alliance avec la classe ouvrière est très claire, et constitue actuellement un point fondamental de la lutte des classes (alliance, et non fusion, ni substitution).

Le dérapage gauchiste est ainsi facilité : tentations marcusiennes, absence de confiance dans les masses, fascination de la minorité agissante.

BONITZER C'est aussi ce qui, dans *Ice*, rend l'angoisse et l'insécurité particulièrement crédibles.

FIESCHI Cette insécurité passe très fort. C'est un constat de panique.

NARBONI Je voudrais revenir sur ce qu'a dit Sylvie Pierre, pour m'en démarquer un peu. Il y a sans conteste un côté « vécu » dans *Ice*. Nous sommes, aux « Cahiers », assez sévères en général avec les films qui s'en remettent au « vécu », particulièrement quand il s'agit de films à visée politique. Pourquoi ? Pas, comme on l'entend dire souvent, par formalisme, goût arbitraire et unilatéral du « construit », de l' « artificiel », ni, c'est assez comique, mais on le dit aussi, à cause de notre « sécheresse de cœur ». Qu'écrit Bertolt Brecht, en 1931 (!), à ce propos : « ... la vieille notion d'art, celle qui part de l'expérience, est devenue caduque. Car celui qui ne donne de la réalité que ce qui peut en être vécu ne reproduit pas la réalité. Il y a longtemps qu'on ne peut plus la vivre dans sa totalité. Ceux qui décrivent les associations obscures, les sentiments anonymes qu'elle produit, ne la restituent pas telle qu'elle est. Vous ne reconnaîtrez plus les fruits à leur goût ». Quelle est donc généralement la fonction assignée au « vécu » dans les films ? (mais aussi bien dans les livres, ou les pièces de théâtre) : inscrire, dans l'œuvre même, c'est-à-dire dans une fiction, ne l'oublions jamais, le « réel », « la Vie », par accumulation de notations intimistes, de détails véristes ; inverser, selon un processus bourgeois classique (et dans des films se voulant progressistes) la Culture en Nature ; disposer, à côté des sens forts (de l'essentiel), du menu, de l'insignifiant, du spontané (qui n'est jamais lui-même que le résultat d'autres codes, d'autres stéréotypes, aussi truqués, fabriqués). Qu'en est-il, en revanche, dans *Ice*, du « vécu », obtenu par l'emploi, le plus souvent, des méthodes dites de « cinéma-direct » ? Aucunement d'apparaître comme un supplément d'âme destiné à distraire, à détendre, mais élément lui-même inscrit dans le dispositif général du film. Aucune notation, aucun détail, aucune confession, aucun épanchement des personnages fictifs qui ne soit directement déterminé par la trame où ils sont pris. On pourrait dire que la « conscience » de ces personnages n'excède pas leurs rapports politiques, qu'il s'agisse de discours sur la solitude, de la peur de la castration, la peur tout court... Le « vécu » est donc produit comme *effet*, il n'a pas de rôle contrastif par rapport à ce qui serait quelque chose comme le « déroulement général de l'intrigue ». *La conscience des personnages est montrée comme déterminée par leur être social/politique* et ne régit pas, à son gré, le cours de l'action.

FIESCHI Un exemple : la scène de la piqûre. A l'opposé des prêches habituels sur la drogue, on a là, de façon allusive mais forte, non pas une explication du phénomène, mais l'indication des raisons qui font que ce phénomène existe.

PIERRE Entièrement d'accord. Pour préciser ce que je disais tout à l'heure simplement : je ne voulais pas dire que le film privilégie la dimension du vécu, mais qu'il établit un rapport très clair entre deux problématiques — au niveau de l'individu et au niveau politique — de la clôture (et de l'ouverture). Le titre du film en ce sens est fortement significatif. Il est tout le temps question d'une « offensive de printemps » que préparent les militants : il est évident que c'est à cela que fait référence *la glace* : — ce qui précède le relâchement, la fonte, la débâcle, le dégel. La glace, par opposition, ce sont tous les états durs fermés, froids, clos, serrés, enserrants, etc. Et cette problématique de l'ouvert et du fermé vaut à la fois pour une certaine clôture individuelle (clôture qui peut être névrotique, pathologique ou idéologique) qui se résout ou non dans la communication interpersonnelle et pour tout ce que le film désigne, à un niveau plus général, c'est-à-dire au niveau politique, comme devant être aussi résolu par, en premier lieu, des manœuvres de déglaciation, de dégivrage. Comme par exemple le fait d'aller informer des groupes de gens sur ce qu'on leur cache des événements politiques, c'est-à-dire d'une certaine façon « rompre la glace » du silence qu'impose le discours de l'idéologie dominante. Alors le rapport entre vécu et politique, c'est simplement ce parallélisme métaphorique entre la nécessité d'un passage fermé/ouvert pour l'individu et pour la collectivité.

FIESCHI Ceci est une autre indication d'une attitude métaphysique, après celle concernant l'Etat : le fait que le film examine une situation politique générale *figée*. C'est-à-dire que le problème des Etats-Unis n'est absolument pas envisagé dans le cadre de la lutte des classes à l'échelle mondiale, où les rapports de force se modifient dans le sens du socialisme. Il est plus ou moins considéré (cf. l'hypothétique guerre du Mexique, dont je veux bien qu'elle soit métaphorique), que dans quelques années l'impérialisme pourra intervenir par la force armée où bon lui semblera, ce qui n'est pas absolument certain. Là aussi, le champ de Kramer est très fantasmatique : au fond, il révèle sa perméabilité à l'idéologie dominante et à son intoxication, jusque dans sa manière de la combattre. Il y a un pessimisme évident, dans ce film.

BONITZER Pessimisme en ce sens que le film se produit à partir du postulat de la possibilité réalisée, ou simplement dévoilée, d'un fascisme américain, au sens le plus strict. Je dis : ou simplement dévoilée, parce qu'il semble que la réalité américaine actuelle, du point de vue de la répression, approche de plus en plus de la fiction de Kramer (cf. les informations que l'on peut avoir à propos de l'arrestation d'Angela Davis, ou du siège d'un immeuble des Black Panthers, etc.). L'un des éléments du réalisme du film, c'est qu'il se tient, fictionnellement, au plus près des pratiques politiques (militantes et répressives) de son pays, à l'heure présente : dans le détail, *rien* n'est invraisemblable (et c'est par-là que le film échappe au cinéma américain traditionnel, qui a toujours été fondé sur un réalisme de l'invraisemblable).

FIESCHI Ce qui me frappe, c'est à quel point le système répressif que le film dénonce est efficace. On a dit : film pessimiste. On pourrait dire : très peu mobilisateur (ce n'est d'ailleurs pas son propos). La castration, le côté viril de la force répressive, c'est vraiment le *négatif* de *L'Heure des brasiers* qui pêchait, lui, par un excès d'optimisme. Chez Kramer, on a vraiment l'impression que ce n'est pas pour demain... Sur un certain plan, ces deux films sont symétriques.

NARBONI Sur ce point d'une possible symétrie, je ne suis absolument pas d'accord : tant à cause des différences spécifiques que tu as indiquées entre, par exemple, Argentine et U.S.A., que du côté *transitif* de *La Hora*, contraire à l' « indécidabilité » de *Ice*.



FIESCHI Pour montrer comment les interdits de la société américaine passent dans le film de Kramer, je voudrais faire une petite citation. Cela s'appelle « Découvrez un nouveau monde », et c'est le formulaire officiel à remplir pour obtenir un visa pour les Etats-Unis. Tout le monde en connaît le contenu, mais peut-être pas la formulation. Voici un extrait du paragraphe 30 : « La législation des Etats-Unis interdit la délivrance de tout visa à toute personne atteinte d'une maladie contagieuse dangereuse, telle que la tuberculose ; qui a souffert d'une maladie mentale sérieuse ; qui est toxicomane ou se livre au trafic des stupéfiants ; qui a des antécédents judiciaires y compris tout délit envers la morale publique ; ou qui est ou a été membre du Parti communiste ou de toute organisation affiliée, à moins que ces motifs d'exclusion n'aient fait préalablement l'objet d'une dispense spéciale ». *Ice* éclaire la violence de ces interdits et d'*une certaine façon* en est le remodelage, sur le mode de la répulsion, avec une forme de confusion que ces interdits (leur alignement thématique...) appellent et favorisent naturellement.

Cela explique que pour ces intellectuels, ces éléments viennent *avant* la véritable exploitation capitaliste, celle du travail salarié. Ils privilégient des *conséquences* découlant précisément de cette exploitation, et de l'évolution du capitalisme de monopoles dans le pays où il est le plus puissant.

Naturellement, ce sont ces conséquences qu'ils voient : l'extorsion de la plus-value, cela ne se touche pas du doigt, surtout pour des intellectuels. Le schéma de cette illusion est clair (et ancien : il y a visiblement une méconnaissance assez grande de l'histoire du mouvement ouvrier).

BONITZER De toute façon, on sait qu'aux Etats-Unis, l'amalgame entre malades mentaux, bandits et militants politiques est constamment pratiqué par le gouvernement.

FIESCHI C'est surtout une pratique de diversion, et Kramer en est victime. En ce sens ; il propage un peu l'idéologie qu'il veut combattre. Il reste sur le même terrain que l'adversaire : cela aussi est un symptôme.

COMOLLI Mais ceci aussi est désigné par le film : dans un des discours tenus par un des militants, il y a : « Vous voyez ces actions, la presse vous en parle, la télévision vous en parle, on vous dit que c'est des actes de banditisme, mais c'est de ce nom que le gouvernement appelle des actes de terrorisme politique ». Donc, on n'a toujours pas pu définir clairement quel est le statut du discours politique du film, s'il est critique, ou complice ?

FIESCHI Ce qui est sûr, c'est qu'il vise à la complexité, complexité dont la frontière n'est pas toujours tranchée avec la confusion.

III.

NARBONI C'est justement là sur cette question de la « confusion » qu'il faut interroger le système narratif du film, très impressionnant, comme dans *The Edge.* Il faut interroger la façon dont surgissent des personnages, de scène en scène, dont on a l'impression qu'ils ont effectué, hors film, un trajet qu'on nous cache, qu'on nous révèlera plus tard

ou parfois jamais. C'est le mode d'inscription d'une série de disséminations de personnages au fil du film qui, effectivement, met en présence des gens dont à chaque instant il semble que le niveau d'éducation politique soit différent. C'est en ce sens que justement il est très difficile de réduire le film à des signifiés immédiats, même si beaucoup y sont véhiculés. Il procède en effet par confrontation d'idéologies, confrontations de points de vue, et destruction de points de vue : il y a à chaque instant une croyance très grande dans les rapports intersubjectifs, mais qui ne tombe pas dans le mythe de la « communication », parce qu'il y a confrontation d'idéologies, et plus ça avance, plus elles sont réfutées, contrecarrées, sans qu'à aucun moment on puisse dire que le film ait, lui, une idéologie propre et unitaire qui viendrait juger tout ce qui se dit dans le film.

BONITZER C'est là un côté fondamental du film, qui forme une espèce de creuset où sont confrontées toutes les pratiques groupusculaires actuelles aux U.S., jusques et y compris l'attentat au fusil...

NARBONI Il faut dire aussi que cette prolifération des personnages apparaissant très vite comme systématique, le film se donne à lire comme installant en lui la possibilité d'une convocation infinie, et transgresse en quelque sorte la finitude à laquelle, comme toute fiction, il semble irrévocablement voué. Il progresse par adjonctions successives de ce qui lui manque, et ce qui manque à quelque chose étant par définition infini, il re-marque en lui son prolongement interminable, possible.

AUMONT Je vois là d'ailleurs, comme la reprise et l'amplification systématiques d'un des principes moteurs de la narration du précédent film de Kramer. *The Edge* en effet était un film sur un groupe de personnages (16, je crois — dont, « statistiquement », les temps de parole et d'apparition à l'image étaient à peu près égaux), dans lequel un principe jouant tout au long du film voulait que chaque scène (pro)pose au spectateur comme une énigme : savoir, *quels* des personnages y étaient présents. Cette énigme pouvait être introduite, et accentuée, de différentes façons : par la mise en scène elle-même (jeu sur l'espace hors-champ, par exemple), par une indication du dialogue, parfois même rétroactivement, par le plan suivant ; elle était en tout cas, à chaque instant, un élément important de la lecture (y compris au niveau de la simple compréhension de la fiction).

Ainsi *The Edge* posait-il (pour la première fois aussi nettement dans et par un film) un des problèmes fondamentaux du cinéma : *qui est là ?* (variantes et corollaires : qui parle ? à qui ? quelles sont les lois réglant l'apparition et la disparition des personnages ?). Il n'était évidemment pas indifférent que, par ailleurs, le film se présente, ainsi que l'a écrit B. Eisenschitz, « comme un rapport de police ».

Avec *Ice*, le spectateur se voit soumis à la même interrogation, mais de façon plus insidieuse, et plus angoissante. Le « corpus » sur lequel sont prélevés les personnages qui entrent dans le champ (dans la scène, dans la fiction) et en sortent, n'est plus fixe ni clos : il est au contraire *ouvert*, puisque ses dimensions ne sont jamais connues, et *variable*, puisque, par exemple, le groupe de militants peut s'adjoindre de nouvelles recrues, ou au contraire perdre certains de ses membres (l'un et l'autre se produisant dans le film). L'effet d'énigme dont je parlais à propos de *The Edge* joue donc ici encore pleinement, mais tout se passe comme si une autre énigme venait s'y superposer (s'y ajouter et/ou le contredire) : *qui est* chaque nouveau personnage ? (et accessoirement : quels sont ses rapports avec les autres ? que veut-il ? — énigmes qui, bien souvent, sont laissées en suspens : du « représentant-du-groupe-d'informaticiens », on ne saura jamais s'il est, ou non, sincère, et quels sont ses intérêts véritables : il est clair que la non-résolution de ces micro-énigmes partielles contribue à créer un « halo » de mystère et d'inquiétude, et que tout ceci ne fait que confirmer ce qu'on a appelé tout à l'heure le côté « mabusien » du film).

PIERRE Il y a un personnage très caractéristique dans sa façon de ressurgir dans le film après un trajet dont on ignore tout, c'est la fille de la fin (celle qui est professeur) dont on croyait qu'elle était plutôt sympathisante avec le groupe des militants et qui tout à coup réapparaît à la fin dans une scène où justement la manière de filmer (frontale) accentue le côté confrontation d'idéologies, pour venir véritablement réciter le discours type de l'idéologie petite bourgeoise.

COMOLLI C'est en effet, je crois, au niveau du procès de narration de *Ice* qu'il faut interroger aussi cette impression de « compliqué », voire de « confusion ». Elle tient sans doute, pour une part, au système narratif du film lui-même, multipliant personnages, actes, moments, etc. Mais elle tombe, dès lors que l'on prend en compte les modes même de cette multiplication, et par exemple en ce qui concerne les personnages : non seulement ils sont nombreux, et le film les quitte et les reprend avec une grande maîtrise, mais au niveau même de leur apparition-disparition, de leur *statut*, il y a quelque chose de très nouveau dans le cinéma. Par exemple, vers le dernier tiers du film, un personnage (qu'on avait sans doute entrevu dans les groupes, mais pas plus) vient sur le devant de la scène : (celui qui, dans une scène de fiasco sexuel, confie à sa partenaire sa hantise d'être pris par la police et de subir des tortures sexuelles) : ce personnage qui devient pour une séquence le personnage central du film disparaîtra comme il est apparu, sans explications ni insertions psychologiques, etc. Son intervention dans la narration est donc commandée non par sa « nature » de « personnage » (ses déterminations au plan psychologique ou au plan dramatique) mais par la nécessité de faire dire, à ce moment du film, le lien très fort entre répression et castration. C'est le discours du film qui élit tel ou tel personnage (et parfois plusieurs simultanément) pour se dire. Tous les personnages, donc, jouent en fait comme éléments, parties de ce discours qui les englobe, les prend et les laisse. Il s'agit bien là d'un nouveau système de codage des personnages, extrêmement cohérent, qui structure le jeu des disparités et des contradictions entre figures et discours.

PIERRE Il n'empêche que, dans l'exemple que tu cites, très concrètement est concernée la notion abstraite de « personne ».

AUMONT Je ne suis pas sûr que ce soit la notion *abstraite* de personne qui est concernée à ce moment-là (comme à d'autres) : ce qui est frappant en tous cas, c'est l'effet de présence obtenu (et qu'on pourrait sans doute analyser comme provenant à la fois de l'incroyable « justesse » des dialogues, du travail sur les acteurs — leurs gestes, leurs voix —, et du *style* de la prise de vues), qui *produit* chaque personnage (nouvellement introduit ou non) comme *le* protagoniste, non seulement du plan, ou de la scène — mais du film lui-même, à partir du moment où il figure sur l'écran. C'est un effet qui est assez rare dans le cinéma occidental (qui soutient plus volontiers ses fictions de l'utilisation de phénomènes plus purement individuels, de l'ordre souvent de la prise de conscience), mais qu'on observe par contre assez couramment dans le cinéma japonais. Pour prendre un exemple chez Mizoguchi (qui

est aussi une des références cinéphiliques évidentes de Kramer), un film comme *Une femme dont on parle* opère aussi cet investissement, instantané et maximum, de tout le poids de la fiction dans *le* personnage qui est présent à l'image et qui parle.

Ce qui est très fort, c'est que cet effet de « présence » joue malgré (et avec — dans le même sens que) le fait que l'« action » fictionnelle (la guerre, voire la « victoire ») se trouve séparée du présent du spectateur (de façon évidemment significative) par un double décalage temporel. Non seulement, en effet, l'action est située *dans le futur*, mais les personnages eux-mêmes, ne peuvent réellement envisager leur action (*de l'intérieur* de la fiction, donc) qu'en termes de futur : c'est en tout cas le sens que je donne à la référence obsédante à la « Grande Offensive de Printemps ».

COMOLLI Puisque le film joue, en les combinant, sur les deux axes dont il a été parlé (signes du « vécu » / ordre du fantasme), il me semble intéressant d'interroger, pour prendre en considération ce qu'en disait Fieschi, les rapports entre la situation aux U.S.A. aujourd'hui — telle qu'on peut la connaître —, et le système narratif du film. On se retrouve, comme aux étapes précédentes de notre analyse, face à deux possibilités. Ou bien l'on privilégie le côté « futur », ou bien le « présent ». Dans le premier cas, on met l'accent sur le temps fictionnel : le film projetterait dans le futur (ce futur où « tout est possible »), une situation politique qui, en fait, serait inchangée par rapport à celle d'aujourd'hui. C'est-à-dire que le film ne prendrait pas en compte, comme le souligne Fieschi, les forces en présence et leur évolution, le fait qu'un certain nombre de données politiques nationales et internationales ne sont précisément pas données une fois pour toutes, mais bougent, transforment le contexte. Dans cette perspective, le film, incapable de jouer avec cette évolution, se contenterait de projeter dans un « plus tard » onirique une situation en fait inchangée, faite des mêmes contradictions et blocages qu'aujourd'hui, et escompterait de ce déplacement temporel la résolution quasi magique de ces contradictions et blocages, résolution qui en reste dès lors au niveau du seul exorcisme, du fantasmatique. Dans le second cas, on met l'accent justement sur le fait que, très documentairement, le film décrit la situation présente, avec ses contradictions et blocages, ses paradoxes et sa dose de délire politique (cf. les luttes du Black Panther Party et de la police américaine, par exemple). On prend en compte, donc, le temps référentiel — qui est aussi le temps filmique (celui qu'ordonnent les éléments signifiants du film : signes du « vécu », etc.). *Ice* constitue alors un document sur l'action des groupuscules révolutionnaires aujourd'hui aux U.S.A., et sur tous les problèmes (d'organisation, d'isolement, de répression, etc.) qui effectivement bloquent leur action. Dans ce cas, la description de cette situation serait juste, et la projection sur cette situation *d'aujourd'hui* de la fiction d'une possibilité d'action, le placage d'un futur résolutoire, n'aurait d'autre fonction que de manifester ces problèmes, ces contradictions, ces difficultés, le comportement des militants dans une action, etc. Le temps du film ne serait plus alors un temps hypothétique, mais un temps d'hypothèse. La fiction serait l'hypothèse qui permet d'étudier en conditions expérimentales les mécanismes de blocage ou d'évolution de la situation américaine. En fait, le véritable « sujet » de *Ice*, on voit bien maintenant que c'est l'impuissance (et non seulement à cause du titre ou de l'obsession de la castration). Mais pas, comme dans *The Edge*, analysée au niveau de la réflexion des militants, mais dans l'action, confrontée à l'action. Dans la mesure même où les actions montrées dans *Ice* constituent une fiction, ce qui entoure ces actions, qui les prépare ou en est la conséquence, constitue le milieu de cette fiction, sa condition d'existence, sa base, l'assise référentielle sur quoi prend corps la fiction, dont le rôle, qu'on peut dire alors vraiment didactique, est d'éclairer, d'informer sur (et non plus de résoudre fantasmatiquement) les différents états d'impuissance, de contradiction, qui précisément rendent ces actions encore fictives. Il faudrait interroger, dans cette direction, le statut des différents « films dans le film » : bouts de documents, émissions de T.V., films militants, actualités, etc. Il n'est pas inintéressant de constater que ces « bribes de réel », dont on sait bien qu'elles constituent des documents sur le présent (incendies, guerre du Viet-nam, manifestations sur les campus, etc.), jouent ici le rôle de témoins du futur, de pièces à conviction du temps fictionnel du film. Ce « futur », on le voit, n'est donc fait que de ce qui est déjà là : il est purement opératoire. Il a à charge, en fait, d'inscrire la problématique du film dans l'ici-maintenant. Il désigne non pas ce qui « va se faire », mais ce qui *reste à faire*. L'insertion, vers la fin de *Ice*, du film militant qui « n'est pas simplement un film de montage », et où, voisinant avec des plans du Viet-nam, on revoit un plan de l'une des actions terroristes de *Ice*, confirme cette *utilisation politique* du film — du cinéma — comme champ expérimental. Il y a donc préoccupation didactique dans *Ice*, mais pas où la voit Bory (comment « faire la révolution ») : dans la description des limites et de la relative impuissance (fin du film) d'une action révolutionnaire ultra-minoritaire dans les conditions données (le film s'achève sur l'impuissance après les moments d'action : répression, peurs, problèmes subjectifs qui font violemment retour...). Un autre indice très net du fait que le film démonte un état d'impuissance, que vient de noter Jacques Aumont, est le dédoublement du temps fictionnel lui-même en deux moments : celui où est censé se passer le film (futur métaphorique) et celui de « la grande offensive de printemps » (futur quasi mythique) que la fiction est censée préparer. Ce double décalage décentre tous les personnages du film, à l'intérieur même du temps fictionnel, vers un temps du désir, fiction de la fiction, et reproduit de façon lisible, c'est-à-dire critique, l'écartèlement entre possible et impossible, faits et rêves, d'une certaine part du militantisme américain. On est forcé de constater la subtilité, la maîtrise du film, jouant sur ces séries d'axes (stylisitiques, temporels, politiques), qui interdit, décidément, toute lecture réductrice et à sens unique.

NARBONI Prenons un exemple : désignation d'un énoncé comme suspect, par le travail de mise en scène. Un militant téléphone à un autre militant d'une cabine publique (c'est le dernier plan du film) : « Cette fois, ça a moyennement marché, la répression est dure, mais ça bouge partout, le Printemps sera beau, la grande offensive réussie ». Deux lectures possibles : prendre au pied de la lettre ce qui est dit, et l'accepter comme la formulation d'un optimisme fondé : ou le rejeter comme illusion. Dans les deux cas, simple investissement par le spectateur de ses propres thèses (ou désirs) dans le film, simple projection identificatoire (même si critique après-coup). Or, la mise en forme accomplit, elle-même, une partie du travail, et rend les propos du militant à leur juste mesure de *formulation d'un désir* (et non pas d'analyse concrète d'une situation concrète) : lumière, cadrage, effets de sens récurrents marquant la cabine téléphonique comme peu sûre, déjà repérée, mouvement tournant de la caméra accentuant l'instabilité, la précarité et la menace... Tout le film fonctionne ainsi.

Propos enregistrés le 17 octobre 1970, relus et corrigés.













PERSONNAGES-TYPES

Quartier-maître (*Potemkine*)
Ouvriers révolutionnaires (*Potemkine*)
Kolkhozien (*La Ligne générale*)

Pope (*La Ligne générale*)
Petite-bourgeoise (*Potemkine*)
Marin révolutionnaire (*Potemkine*)

ECRITS D'EISENSTEIN (15)

L'ART DE LA MISE EN SCÈNE

Introduction (1 et 2)

Si certains d'entre vous ont lu le programme des cours de première année, ils ont pu être surpris par l'accumulation assez inattendue de matières et l'énumération assez insolite de thèmes proposés (3). Vous êtes des jeunes et l'étonnement vous va bien ; d'autant plus que je sais des gens adornés de barbes grises qui ne comprenaient pas davantage à quoi pouvait servir un tel programme — et je devais le leur expliquer, exactement comme aux jeunes.

Comment se fait-il que dans un programme de première année l'on trouve la bizarre accumulation de matières telles que : instruction criminelle, enquête de juge d'instruction, etc. ? Qu'est-ce que tout cela vient faire là-dedans et quel rapport cela peut-il avoir avec l'art de la réalisation ?

L'affaire s'explique le plus simplement du monde.

Quand j'ai commencé à méditer sur ce qu'il me fallait vous apprendre, je me suis remémoré maints détails remarquables vus par nous dans des films, détails pris en gros plan et qui vous donnent un choc, un véritable coup de poing à l'estomac. Voilà un gros plan bien inséré et remarquablement observé... Et alors pour moi se posa la question : comment enseigner cela aux jeunes ?

Je me suis rappelé comment j'y étais arrivé moi-même. Auparavant, j'avais travaillé au théâtre où j'avais appris à faire ressortir les objets-chocs, les moments caractéristiques, toutes choses qui devaient concentrer au maximum l'attention des spectateurs, choses capables de dévoiler dans toute sa plénitude le sens de tel ou tel moment de la pièce.

En passant au cinéma, je me suis mis à filmer tous ces points, ces détails, ces particularités en gros plan, connaissant d'avance leur pourquoi. Il semblait donc bien qu'avant de vous faire étudier les gros plans et les détails cinématographiques, il serait bon d'organiser pour vous aussi une sorte de cours propédeutique ; du reste, les choses en seraient simplifiées et facilitées, puisqu'on ne serait pas lié par la pellicule, l'écran, etc.

Ainsi, après m'être souvenu de la manière dont ces détails sont réalisés au théâtre, j'arrivai à la conclusion la plus simple : avant de commencer le cours sur l'art scénique, il était indispensable d'insérer un autre cours qui enseignerait où et comment il convient de prélever ces éléments de la démonstration théâtrale.

Si, à partir du théâtre, on se dirige « vers le haut » — on arrive à la cinématographie ; si l'on va « vers le bas » — il ne reste que la nature. Ce que nous donnons sur le théâtre, nous le prenons dans la réalité. Vraisemblablement, par conséquent, il convenait de commencer l'enseignement de la cinématographie par une discipline enseignant la science de voir, trier, comprendre et assimiler ce qui se passe dans la réalité... C'est là-dessus qu'est fondé mon cours de première année. J'ajoute que tous ces thèmes, énumérés dans le programme, et qui vous effarouchent, vont dans le sens de l'éducation d'une vision analytique.

Une autre partie du cours va dans le sens de l'apprentissage du choix. On y trouve, par exemple, « la technique de l'interrogatoire ». Vous devez, admettons, tirer tout ce qui vous intéresse de la conversation avec quelqu'un. Vous tournez, mettons, un film sur l'année 1905, vous parlez

avec ceux qui ont participé aux événements. Chacun d'eux s'efforcera de parler du rôle qu'il a joué personnellement, alors que ce qui vous intéresse, c'est de savoir quelles bottes il portait, ou bien comment étaient vêtus les révolutionnaires clandestins. Et, pensez-y, c'est une chose fort compliquée. Il va vous raconter tout et n'importe quoi, sauf ce qui vous est indispensable... Il vous faut donc savoir couper adroitement dans le vague de ces sortes de conversations et ramener constamment le récit aux problèmes qui vous intéressent.

Un autre problème auquel vous vous heurterez dans la pratique aussitôt que vous commencerez à travailler. Vous arrivez quelque part, mettons dans un kolkhoze, et immédiatement vous devez faire face à quantité de problèmes concrets. Essayez donc de demander aux habitants de quel côté se trouve le soleil à telle heure, à quel moment l'ombre vient couvrir cette véranda et alors, se trouve-t-elle entièrement dans l'ombre ou seulement en partie ? Je garantis qu'il vous sera très difficile d'obtenir des réponses à ces questions.

A ce propos, je voudrais citer « La jachère emblavée » (4) comme un exemple de technique de ces sortes de conversations, de l'adresse à tirer des gens non seulement ce qui vous intéresse, mais encore plus que ça. Il y a là une courte séquence où le jeune komsomol d'abord se hâte, puis se met à raconter, etc. Vous devez relire ce passage non en vous attachant à sa valeur littéraire, mais seulement en tant qu'exemple pratique d'un procédé de réalisation.

Ainsi donc, déjà dans l'art de poser les questions, l'art de ramener la conversation à l'essentiel, etc., il existe, en fait, un élément de réalisation, un élément de travail avec l'acteur. Il vous faudra souvent obliger un homme à faire ce que vous désirez. Vous rencontrerez cette difficulté lorsqu'il vous faudra « travailler » un acteur : parce que les acteurs sont des gens qu'il faut savoir prendre, qu'il s'agit d'« avoir » ; et par-dessus le marché, vous devez avoir l'air de croire que c'est lui, l'acteur, qui a découvert tout seul cette solution dont vous avez besoin. Il y a un vieux procédé théâtral, excellent et éprouvé : vous devez placer l'acteur à un certain endroit de la scène et lui, il refuse, il dit qu'il « ne le sent pas », alors on peut user d'un moyen très simple — placer là-bas une marche pour que de cet endroit il domine un peu les autres — et il le « sentira » immédiatement !

Parlons de témoins oculaires. Vous savez déjà qu'il n'existe pas d'objectivité absolue dans une relation d'événements quels qu'ils soient. Les faits sont toujours exposés de manière individuelle, et il faut savoir très nettement s'orienter dans cette position individuelle, subjective, tendancieuse, etc. ; il faut savoir dans quelle mesure les témoins mentent et de quelle façon il est possible de débarrasser les faits et la matière de tous les éléments étrangers. Un fait curieux : pour entendre le son d'un avion qui passe, il faut avant cela entendre un autre son, par exemple le débit coulant, tempéré, d'un pédagogue. C'est alors que le son étranger s'insinue dans le timbre et le rythme existants — et vous pouvez l'entendre. Il y faut le silence, ou bien un son d'une qualité différente.

Eh bien, ce même élément « à partir de quelque chose » existe dans toutes les formes de perception. Il vous faut posséder certains principes idéologiques et aussi un certain acquis d'expérience et de savoir à travers lesquels vous voyez l'événement. Pour sentir pleinement la spécificité du jour d'aujourd'hui, pour en ressentir tout le relief, vous devez l'approcher selon une certaine méthode. Laquelle ? La méthode comparative. Par exemple, qu'est-ce que l'école d'aujourd'hui ? Il vous faut un critère, l'exemple, mettons, du séminaire ou du gymnase tsariste. Alors tout prendra plus d'acuité... Si l'on vous demandait simplement comment vous vivez, vous seriez tentés de pleurnicher, dire que ça va très mal ; mais si intervient la comparaison avec d'autres cas, les traits spécifiques et caractéristiques de votre existence vont ressortir avec plus de netteté.

Et puis, vous devez apprendre ce qui dans le programme porte le nom de « portrait parlé ». Vous devez apprendre à parler avec exactitude. Par exemple, vous avez besoin de typages — de vieux koulaks. Vous les voyez à peu près comme ceci et comme cela. Vous devez l'expliquer à votre assistant, ou bien, si vous êtes vous-même un assistant-réalisateur, il vous faut comprendre exactement de qui vous avez besoin. Vous n'avez pas besoin d'un vieillard quelconque, mais d'un qui soit précisément comme ci et comme ça et vous devez pouvoir caractériser en deux-trois traits exactement ce qu'il vous faut. Dans ce domaine vous rencontrerez de très grandes difficultés. Je me rapelle un exemple du temps que je tournais *Potemkine*. Il nous fallait une jeune fille juive, celle qui se tient auprès du cadavre de Vakoulintchouk. Nous avons fait passer une annonce dans le journal d'Odessa : comme quoi, on demande une jeune juive très brune. Le jour suivant, se présentent huit blondes et trois rousses. Les gens ne se rendent absolument pas compte de l'importance essentielle d'un signe physique bien déterminé. Vous demandez une brune et c'est une blonde qui vient : et pas du tout parce qu'elle veut absolument faire du cinéma, mais parce qu'elle ne se doute pas de l'importance de ce signe-là, précisément, de ce signe — et pas d'un autre. Elle n'a pas été éduquée en ce sens. Et le même élément de manque d'éducation existe chez vous tous (5). Lorsque vous passez commande d'un typage à votre assistant, commencent des discours dans ce genre : « Trouve-m'en un qui soit — comac ! » Il vous faut apprendre à fournir des données tout à fait précises. Dans notre métier il ne s'agit pas d'indiquer que les oreilles du vieux doivent s'écarter du crâne à 45°, ou que la longueur du nez doit être telle par rapport à l'écartement des yeux. Ce n'est pas ça l'important. L'important, ce sont les signes distinctifs dominants, à commencer par les plus évidents — par exemple un front bas et fuyant — et en finissant par les plus subtils — par exemple des paupières rosâtres aux cils blancs. En deux traits distinctifs vous devez pouvoir évoquer la sensation de ce que vous voulez.

Il est difficile de passer directement aux études créatrices et aux indications de cette sorte. Aussi a-t-on introduit dans le cours traitant de la réalisation, la méthodologie pratiquée par les organismes de la recherche criminelle. Lorsque vous aurez acquis ce savoir, votre attention s'attachera à l'aspect des choses en général, vous regarderez comment sont faits les yeux, les nez, les oreilles. Il vous faut discipliner votre savoir-regarder. Après cela, par votre propre méthode, vous pourrez construire les signes distinctifs indispensables à l'image que vous souhaitez...

Il existe, en dehors de cela, un certain nombre d'éléments purement formels dont nous allons parler au cours de nos exercices... Tout comme on éprouve et raffermit le cœur chez les aviateurs, il convient d'éduquer physiquement et moralement le cinéaste avant qu'il n'aborde son métier.

En première année, la méthode de travail sera la suivante : par exemple, vous lisez dans le programme « Travail d'analyse et de synthèse A. - Etude d'après les exemples littéraires » (6). « Le scarabée d'or » et « Le mystère de Marie Roget » d'Edgar Poe, puis « Vautrin » de Balzac, « L'innocence de Father Brown » de Chesterton. Ces livres sont appelés tout d'abord à vous engrener dans le mécanisme du processus de l'analyse et de la synthèse. « Le mystère de Marie Roget », par exemple, est remarquable par la technique de l'analyse des détails — comment se bâtit d'abord une hypothèse fausse, puis l'hypothèse exacte...

Nous procéderons de la même façon dans le domaine de la structuration de l'essai documentaire... Je vous demanderai de lire les « Chroniques Italiennes » de Stendhal, ne serait-ce que « Les Cenci ». Il faut absolument que vous sachiez de quelle manière les phénomènes les plus simples peuvent être exposés sous la forme d'un brillant reportage. Au cours des examens d'admission, je cherchais à obtenir de vous quelque chose de très simple : j'avais envie de vous entendre parler d'un être humain ou d'un



TYPAGES POUR LE FILM « OCTOBRE »

Laquais du Tsar
Socialiste-révolutionnaire (S.R.)
Soldate de choc du bataillon féminin

Junker
Femme S.R.
Soldat de la « Division Sauvage »

événement en étant vous-mêmes émus au point de pouvoir enflammer les autres — et ce, non seulement par votre propre tempérament, mais encore par la façon très précise de présenter la matière. Nombre de gens ressentent avec beaucoup de force, mais ils ne savent pas transmettre leurs sentiments aux autres. Je le répète, cela dépend du choix de détails justes et plus encore de leur montage.

En plus du développement des qualités intérieures du réalisateur, les premières parties du cours ont également pour but l'éducation des qualités d'ordre physique. Admettons que vous devez montrer un certain geste, pas même le montrer — l'inventer. Ne perdez pas de vue que si vous n'êtes pas capable d'exécuter un quelconque mouvement — ne serait-ce qu'en embryon, ne serait-ce qu'en « atome » — vous ne serez jamais capable d'inventer ce mouvement. Cela peut vous sembler surprenant, mais il en est véritablement ainsi. Cela ne signifie pas que le fait de savoir qu'il existe un « salto mortale », vous oblige nécessairement à savoir l'exécuter. Non. Mais vous devez *savoir vivre ce « salto » d'une façon motrice*, éprouver la sensation de le faire.

Il est pratiquement impossible de se souvenir d'un mouvement au seul coup d'œil ; il se remémore en mouvement de tout le corps (7). Il y a quantité de choses que vous ne pouvez exprimer en paroles parce qu'elles refusent de se laisser enfermer dans les mots. Lorsque vous trouvez la meilleure variante d'un mouvement, vous devez savoir le montrer avec votre corps, car vous ne sauriez le faire en paroles.

Autre chose — le problème de la voix. Vous n'avez pas besoin de savoir chanter et déclamer, mais vous devez savoir utiliser votre voix, vous devez savoir vous en servir. Je ne vois pas comment vous pourriez travailler au cinéma sonore sans posséder la maîtrise des intonations de votre voix. Or, pour posséder complètement ne serait-ce que quelques intonations, il vous faut les apprendre. Il faut placer sa voix.

Une autre section très importante : l'organisation du processus de la création et l'examen de biographies de créateurs (8). Lorsqu'on voit une œuvre achevée, on ignore, en fait, dans quelles conditions elle a été réalisée. Vous saurez, en bref, qu'un certain Joyce a mis dix ans pour écrire « Ulysse », que le roman fut récrit quatre fois de bout en bout, qu'il y eut des versions différentes, etc. D'habitude vous laissez sans doute passer toutes ces choses sans y accorder attention ; et cependant c'est follement passionnant d'apprendre que voilà un homme qui, des années durant, a travaillé à un seul roman. Mais, dans ce cas, comment vivait-il, de quoi vivait-il pendant toutes ces années? Il est extrêmement intéressant d'apprendre quelles sortes de ruptures se produisent au cours d'un travail, pourquoi on n'arrive pas à réaliser ce que l'on veut, ce qu'est un échec. Vous devez pouvoir vous orienter dans ces problèmes — sinon, au premier échec vous risquez de vous décourager, penser que rien ne vous réussit, vous risquez de tout planter là pour vous lancer vers une autre chose, puis vers une troisième... Il est indispensable d'éduquer en soi l'obstination, la persévérance dans la réalisation des œuvres conçues.

Tout aussi important est le problème du maintien de son point de vue lorsqu'on possède des principes, de ceux pour lesquels on se bat et que l'on entend défendre dans la vie...

Maintenant nous allons travailler à ce que j'appelle « le processus créateur de l'invention ».

Le metteur en scène dit : « asseyez-vous, posez votre main ainsi, l'autre comme ça ». Peut-être l'a-t-il inventé la veille, par avance, et il fait seulement semblant d'improviser — marche de long en large et, subitement, déclare : « Faisons comme ça, voulez-vous ! » Il faut bien épater les gens... Mais qu'il l'ait inventé la veille chez lui, en calculant tout sur le papier, ou qu'il l'ait improvisé, ici, sur place, il n'en reste pas moins qu'il s'est produit chez lui un certain processus intérieur...

Pourquoi place-t-on un homme de cette façon et pas autrement ? Un réalisateur chevronné le fait presque sans réfléchir. Mais nous, nous allons étudier en détail toutes ces circonstances.

Tout le problème est dans le choix. Le processus du choix, c'est la confrontation de plusieurs points de vue. On peut placer la chaise comme ci, on peut la placer comme ça, et chaque version sera motivée par quelque chose, et l'on pourra discuter à propos de chacune. En fait, lorsque vous créez, il se passe en vous ce même processus du choix. S'il se déroule très rapidement, cela signifie que vous êtes déjà bien entraîné. Nous, nous allons procéder très lentement, selon le principe suivant : vous ferez des suggestions à propos de chaque geste, chaque pas, et chaque suggestion sera discutée...

C'est ainsi que nous allons travailler — par comparaison de motivations, dans la discussion sur des points particuliers et la recherche de solutions déterminées... Je ne peux vous demander de savoir d'emblée examiner un phénomène de plusieurs points de vue. Ce sera déjà beau si chacun de vous possède son propre point de vue. Je ne vous demanderai pas de me donner des versions différentes — cette diversité sera partagée entre plusieurs personnes : l'une dira ceci, l'autre cela. Ainsi vous apprendrez progressivement à confronter les différents points de vue, les différentes conceptions des choses... Et peu à peu vous apprendrez à discuter valablement avec vous-même. C'est vous-même qui allez approcher le phénomène à partir de plusieurs points de vue à la fois. Dès cet instant, vous serez solidement planté sur vos jambes...

Voilà, c'est de cette manière que nous allons étudier la mise en scène.

“Le retour du soldat du front” (9)

A l'étape présente, ce qui nous importe c'est d'assimiler ces caractéristiques du processus créateur de la mise en scène : le choix et les combinaisons des éléments d'action les plus efficaces et les plus intenses. Non les moyens d'action « en général », mais ceux qui sont indispensables dans des conditions données concrètes, qui sont liés à un problème donné concret et qu'il s'agit de résoudre au sein d'une collectivité créatrice déterminée...

J'ai choisi pour vous un problème des plus simple, traditionnel et même, si l'on veut, rebattu : cela, d'une part, pour que vous le sentiez en quelque sorte thématiquement assimilé et, d'autre part, pour vous démontrer qu'il n'y a pas de tâches ingrates, mais seulement des réalisateurs ingrats et que, comme le disait Napoléon, il n'est pas de situations sans issue, autrement dit qu'il n'existe pas de problème scénique qui ne puisse être résolu d'une manière suffisamment intéressante.

Voici le thème :

« Un soldat revient du front. Découvre qu'en son absence sa femme a eu un enfant d'un autre. Il la quitte ». (A résoudre mélodramatiquement, dans une tonalité intensément émotionnelle.) (10).

Pour des raisons éducatives, nous allons situer l'action dans le cadre de l'Allemagne après la Première Guerre mondiale.

Mais nous n'avons pas besoin pour autant d'une Allemagne documentairement localisée, exigeant la reconstitution scrupuleuse d'un intérieur allemand, aussi précise que ceux de Meiningen (11).

L'Allemagne est prise ici en tant qu'indication.

Et uniquement parce que, en ces débuts, je ne veux pas vous donner de thèmes liés à vos impressions quotidiennes. Il semble, au premier abord, qu'il serait plus raisonnable de commencer par une matière que vous connaissez sur le bout du doigt, qui vous est proche et familière — or,

« c'est pas ça du tout ! », comme on dit. Et c'est intentionnellement que je n'ai pas choisi un exemple pris dans votre entourage immédiat ; car, ce qui importe pour vous à l'étape présente, c'est d'abord de comprendre et d'assimiler les principes généraux de la structuration des événements, les éléments de cette structure, les éléments du développement du problème scénique et de la juste construction de l'action. Pour vous préserver des sables mouvants, des détails enlisants d'une matière trop bien connue, je vous isole pour le moment de tout ce qui est spécifiquement familier et je vous cantonne dans l'atmosphère du familier en général...

De surcroît, je vous prie de vous rappeler ceci : en attendant, vous ne savez encore rien du cinéma et nous allons résoudre notre problème dans le cadre et les limites du chaînon antérieur de la culture cinématographique — autrement dit au théâtre...

D'un banc : « Pour expliquer la situation dès le départ, je proposerais d'ajouter un autre personnage. De la conversation avec lui... »

— Pardon ! En ce moment, nous cherchons comment, avec le contingent de personnages dont nous disposons : « la mère et l'enfant », il serait possible de composer l'introduction — indispensable pour nous — de l'atmosphère accablante de la scène.

En ce qui concerne le personnage supplémentaire en soi, je voudrais vous dire encore ceci : efforcez-vous de ne jamais rien ajouter qui ne soit rigoureusement indispensable. Si toutes les possibilités ont été épuisées et que nous ne sommes toujours pas capables de résoudre le problème proposé, alors, mais alors seulement, nous pouvons nous permettre l'introduction d'un nouveau facteur.

Dans notre cas, nous n'avons encore rien utilisé de ce dont nous disposons — et voilà que nous cherchons déjà un nouvel élément, et qui, de plus, se trouve être un nouveau personnage bipède !

Plus c'est économique et mieux ça vaut. Moins est grande la dépense des moyens expressifs dans leur utilisation au maximum, et plus rigoureuse, plus honorable est la solution trouvée.

S'il est possible de résoudre cette scène de début uniquement avec la mère et l'enfant, sans y ajouter un troisième personnage — cela vaut mieux. S'il faut introduire ce personnage — c'est moins bien. Et s'il faut le dialogue par-dessus le marché — alors c'est tout à fait mauvais. Si la mère récite un monologue « explicatif » — c'est encore pire. Si l'on peut s'en tenir à la seule pantomime — c'est mieux. Et si l'on peut tout ramener à la seule attitude de l'actrice, sans jeu — c'est encore mieux... C'est cela, le fondement de saines discussions à propos du régime d'économie dans la création.

A présent, commençons par placer les personnes. Existe-t-il une raison pour placer la femme et l'enfant au centre de la scène ?

De divers bancs : « La femme au centre, parce qu'elle doit centrer l'attention. » — « L'enfant, parce que toute l'action tourne autour de lui. »

En est-il vraiment ainsi ? La disposition scénique doit être issue, pour l'essentiel, du contenu de la scène jouée. Et ici, que trouvons-nous au centre de l'attention ? Ni la femme ni l'enfant, mais leurs rapports. C'est pourquoi il nous faudrait placer au centre de la scène ce qui caractérise leurs liens réciproques.

Pour représenter la maternité heureuse, au cas où il eût fallu le souligner vigoureusement, nous aurions dû placer les deux personnages au centre, ensemble. Non en tant qu'une mère et son enfant, mais comme une « idée du contact intime ». Physiquement, cette idée serait révélée par la coïncidence de l'emplacement des personnages qui, tous deux, se trouveraient au centre.

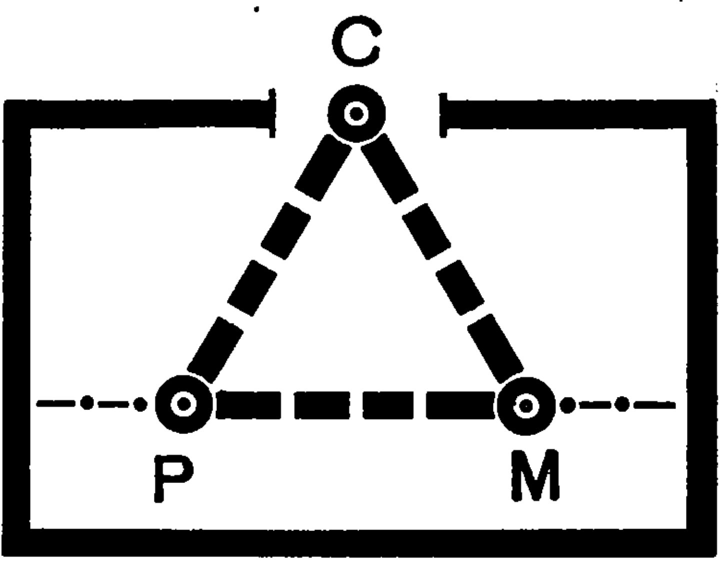
Dans notre cas, que devons-nous faire ressortir en premier lieu ? Encore une fois ce qui caractérise leurs rapports. C'est-à-dire l'élément d'une coupure entre eux. Autrement dit, il faut situer au centre du plateau l'espace qui les sépare... La mère et l'enfant seront placés aux deux points opposés de cet espace. Et le centre va « jouer » — par son vide béant.

Ce qui sera placé au centre, c'est l'intersection imaginaire des rapports personnels et de la disposition des deux personnages, et non pas, concrètement, l'un ou l'autre, ou les deux.

C'est là l'une des formes de ce que l'on peut appeler le centre dynamique.

Quant au centre physique du plateau, il demeurera vacant jusqu'à l'arrivée du soldat : sa venue est véritablement centrale pour toute la scène. Et cela sera souligné de nouveau par l'achèvement du thème fondamental — le départ du soldat.

Remarquons que, différenciée dans le temps, mais spatialement conjointe, l'apparition des trois personnages est figurée chez nous par les sommets d'un triangle équilatéral : la mère assise — l'enfant qui pleure — le mari dans l'encadrement de la porte.



Croquis de S.M.E.
(C = Soldat, P = Enfant, M = Mère)

Le mouvement des styles

C'est à présent qu'il convient de placer quelques considérations touchant le caractère réaliste de la représentation de la vie sur scène, touchant les divers courants et genres stylistiques — et d'établir une liaison entre les stades de ces courants. Si complexes et contradictoires, ces problèmes du réalisme, naturalisme, convention théâtrale, stylisation, accentuation du genre « quotidien » ou abstraction, sont infiniment plus nets dans la pratique, il est bien plus facile de les saisir « à mains nues »...

A partir du moment où nous allons apporter des éléments caractéristiques dans l'apparence et les costumes des personnages, le leitmotiv de ces caractéristiques va déterminer et leur comportement, et leur costume, et leur maquillage. Dans notre manière réaliste de traiter le sujet, nous allons caractériser le soldat par des épaules bien équilibrées, la prestance d'un homme accoutumé à l'uniforme, la démarche disciplinée du militaire et un certain halo de l'expérience des tranchées. Toujours dans la même optique, nous vêtirons la femme de manière que tout concorde à « jouer » le thème de la précarité de son état psychique. Dans son costume, nous donnerons des éléments capables de souligner son désarroi, son jeu angoissé. A moins que nous ne décidions de jouer les contrastes, c'est-à-dire de montrer, au contraire, un extrême équilibre dans tout son ajustement physique pour mieux souligner ainsi le manque d'équilibre dans ses actes.

Telles sont les limites d'une représentation réaliste. Mais vous pouvez élargir ces limites en direction de n'importe



TYPAGES POUR LE FILM « OCTOBRE »

Marin-bolchevik
Menchevik
Paysan-bolchevik

Le maire de la ville
Officier d'Etat-major
Ouvrier-bolchevik

quel stade de la convention. Vous pouvez transposer l'idée de l'équilibre « carré » du soldat en formes carrées de toute sa silhouette (12). Les larges épaules, caractéristiques de la prestance militaire, vont s'agrandir en durs rectangles d'épaules rembourrées. La démarche deviendra une marche au pas, scandée... Et l'ensemble de l'image, dépassant l'image du simple soldat qui revient à la maison, va s'agrandir jusqu'à la généralisation. Elle va se hausser jusqu'à l'incarnation de l'idée de la légitimité de tous les droits du foyer familial. En poussant encore un peu l'intention, le soldat deviendra un automate — l'incarnation de l'automatisme des entraves de la morale et des traditions familiales, une sorte de « machine du mariage » qui écrase impitoyablement les fragiles pousses de l'amour libre chez la femme. Et autour de cet homme, pareil à un coffre-fort ou au chauffage central, une femme déchirée va s'agiter follement, tentant en vain de rompre la chaîne qui les lie, chaîne légitimée à jamais par deux-trois mots d'un prêtre distrait et par une inscription dans les registres d'état civil... Enlevez la pointe d'ironie dont je teinte ce tableau, et vous aurez une réalisation typiquement expressionniste du thème...

Si vous allez « à gauche » de l'expressionnisme, vous arriverez à une solution extrême, où tout lien avec la réalité sera rompu. Il se produira une rupture de l'image réalistement quotidienne — au profit du maximum de visualisation de l'explosion émotionnelle des sensations intérieures. C'est dans la peinture que cela s'est manifesté le plus nettement : si l'homme a une démarche pesante, assurée, il ne reste dans le tableau que deux jambes et deux épaules. Et si la femme est une personne fébrile — on ne dessine pas son corps, mais juste trois sinusoïdes quelconques, comme trois traces de pas recoupant les verticales de ses jambes. Un pas de plus — et le soldat se transforme en un système de lignes frontales, tandis qu'il ne reste de la femme qu'un schéma de diagonales.

Autrement dit, le côté figuratif s'est confondu avec le schéma structural, noté au départ en tant que formule des rapports. Les os ont absorbé les muscles. Nous avons devant nous un squelette, cliquetant du xylophone de ses osselets. La plénitude de la manifestation multiforme de la vie s'est transformée en une construction abstraite du non-figuratif...

Mais voici que le squelette commence fébrilement à se couvrir de chair. Après avoir brillé dans la saine plénitude d'un corps vivant, nettement articulé mais lié en même temps par son unité organique, les tissus commencent à se gonfler, à se boursoufler... La netteté des articulations a disparu, les traits gonflés transforment le contour caractéristique du visage en une tache brouillée. Une masse spongieuse. On ne sait quelle hydropisie de l'organisme — rien qu'un estomac qui digère mal. On comprend que c'est un être humain, mais ses formes sont floues. Insaisissables...

L'imprécision du surréalisme tend la main à l'informe du pôle opposé.

Périodiquement, bien que dans des qualités différentes et avec différentes significations sociales, on voit se produire cet éloignement des arts de la pureté structurale et leur rapprochement de l'inharmonieux chaotisme des volumes...

Ainsi, nous avons couru avec vous d'un pôle à l'autre, passant par toutes les possibles interprétations stylistiques de notre thème. Et il s'est avéré que toutes ces versions différentes se basent sur les rapports de la loi de la structuration et de l'apparence extérieure des formes. Au pôle « squelette », la forme extérieure coïncidait avec la formule de la structure. Au pôle « hydropisie » le squelette disparaissait sans laisser de trace parmi l'informité des tissus du figuré, tissus développés en dehors de la structure.

Au centre, sous le signe du réalisme, demeure ce à quoi nous travaillons présentement — le stade de l'interpénétration équivalente de deux facteurs : la véracité figurative et, indissolublement liée à elle, la netteté de la construction des formes scéniques. En partant de là, il est possible de verser dans n'importe quelle branche stylistique. Par le jeu de l'intensification de l'un de ces deux facteurs, il vous est loisible d'atteindre n'importe quelle réalisation stylistique.

Telle est, disons, la dialectique du mouvement intérieur des styles. Et telle est la dialectique historique du développement de ces styles. Passant par ces trois points stylistiques déterminants, les oscillations suivent inéluctablement la voie des retours cycliques, mais dans une élévation qualitativement nouvelle (13).

Le naturalisme de Mathias Grünewald (14) a des rapports avec Zola. Le baroque du Corrège ou l'ancienne Egypte se rencontrent avec l'art décadent de 1900. Le conventionnel de la peinture byzantine et de Cimabue cligne de l'œil aux canons conventionnels de Corneille et de Racine...

⁂

Prenons ceci pour règle :

En préparant vos mises en scène avant la répétition, faites des croquis, prenez des notes, esquissez le contour général, mais n'amenez jamais ces mises en scène à l'achèvement cent pour cent sur le papier.

Ne cherchez à résoudre que les points-clefs, les nœuds et les directions générales de la composition ; sinon, en arrivant sur la scène, vous risquez fort de vous trouver dans une situation assez sotte. (J'en parle en connaissance de cause, encore que cela ne me soit pas arrivé personnellement...) Peut-être avez-vous oublié une table ou une colonne ; vous avez pu vous tromper sur les dimensions d'une marche, ou sur le dessin de la silhouette et la corpulence d'un acteur — et ce petit détail peut flanquer par terre tous vos calculs nocturnes, réalisés la veille de la répétition sur le plateau.

Mais en dehors de cela, il y a des considérations plus redoutables : vos belles conceptions touchant la construction d'un être humain, peuvent se révéler plutôt malfaisantes pour les acteurs de chair et de sang.

Et le plus grave danger de la mise en scène réalisée sur le papier sera le risque constant de tomber dans un géométrisme stylisé, dans le formalisme d'une solution purement géométrique, c'est-à-dire d'obtenir non une solution théâtralement expressive, mais ornementalement géométrique. Où serait à sa place une telle solution ?

D'un banc : « Dans le ballet. »

— Exactement. Par conséquent, il existe toujours le danger de verser dans une solution du type ballet.

Lorsque vous planifiez votre mise en scène — pas même sur une maquette, mais sur la table ou sur un bout de papier, vous êtes toujours attiré par la figuration spatiale, par un dessin spatial, expressif « en soi ». C'est tout à fait légitime, en fin de compte, car devant vous réellement, il n'y a qu'un jeu de lignes sur le papier. Mais lorsque vous avez affaire à un acteur qui se meut réellement sur une scène, l'essentiel pour vous sera de représenter le contenu du rôle de cet acteur — le contenu de ce que *lui* est appelé à faire ; et vous serez préoccupé par la façon dont il va incarner ce contenu dans ses actes et dans ses mouvements. C'est pourquoi il ne faut jamais courir après une ligne gracieuse ou recherchée, mais il faut :

jouer réellement *à la place* de l'acteur lorsqu'on prépare la mise en scène chez soi ; ou bien

la jouer *devant* l'acteur lorsqu'on lui montre, ou encore *avec* l'acteur lorsqu'il cherche.

En ressentant la situation et l'action d'une façon intensément motrice, il faut jouer ce passage dans ses grandes lignes, puis voir le résultat — déceler la loi logique de son expressivité fondamentale et la transformer dans une certaine forme de construction. Il faut obliger la structuration projetée à prendre vie sur le plateau, il faut la vérifier et l'enrichir...

A une certaine étape de notre travail de structuration nous avons commencé tout à coup à parler du caractère des personnages. C'était presqu'à la fin de notre recherche d'une solution scénique.

Est-ce obligatoirement à ce moment que surgit une telle discussion ? Non, bien entendu. Le besoin de préciser l'image, de la formuler peut se manifester à n'importe quel moment : beaucoup plus tôt, ou parfois et si étrange que cela paraisse, beaucoup plus tard... C'est une profonde erreur de croire que l'image du personnage est obligatoirement toute prête, construite d'avance — avant que la pièce n'ait été achevée d'écrire, ou bien avant le commencement des répétitions — et puis qu'on la lâche, telle une petite poupée mécanique, à travers les péripéties du drame ou le graphisme de la mise en scène...

Dans une structuration de l'image, le processus doit se dérouler de la même manière que lorsqu'il s'agit d'un être vivant placé dans un entourage vivant : par les deux bouts ; à partir des postulats de l'action, l'image influe sur le déroulement de cette action, mais au départ, l'action détermine ces postulats et, en fait, l'image est un produit de cette action sur laquelle elle réagit à son tour.

L'image d'un personnage continue à s'élaborer et à prendre de la netteté tout au long du processus de la réalisation. Je le répète — les personnages ne sont pas des poupées mécaniques qu'on lâche dans le drame. Des hasards font naître des possibilités, il y a des imprévus. Une réplique partie de la salle. Une réflexion captée au vol. Un geste fortuit. Tout cela peut prendre place dans votre travail d'élaboration de la forme. Et remarquez qu'il s'en faut que chaque détail, chaque hasard, corresponde à ce que vous désirez. Une chose convient, une autre non. Cela signifie que, déjà, au stade de la sensation, vous disposez d'un choix « négatif ». Vous n'êtes pas toujours capable de dire ce qui conviendrait, mais dans tout ce qui surgit, vous sentez déjà ce qui *ne convient pas*. Vous percevez ce qui sonne juste, mais cette sensation n'atteindra sa formulation définitive qu'avec le trait ultime de l'élaboration. Cela vaut et pour le moindre geste, et pour la planification de la scène, et pour le dessin final d'un personnage ou d'un caractère.

Revenons à notre couple. Si vous vous imaginez que le problème de la solution imagée est déjà définitivement résolu, vous vous trompez lourdement. Il n'y a là qu'une simple notation. Mais je voudrais laisser à plus tard le parachèvement de l'image des personnages, pris en général : ce sera la seconde étape de notre travail, lorsque nous allons transposer sur le plan pathétique ce que nous avons jusque là traité et esquissé en mélodrame.

La méthode sera la même. Mais le dessin deviendra plus ferme et aura plus de vigueur. Et, en rétrogradant de ce stade d'intensité vers une intensité moindre, nous parviendrons au « peaufinage » définitif des personnages dans le genre précis qui est le nôtre — le mélodrame.

Mais avant d'aller plus loin, arrêtons-nous brièvement aux quelques constatations concernant le travail accompli.

Au départ, souvenez-vous-en, nous ne disposions que d'une pauvre petite ligne de texte. Nous avons à présent une véritable construction scénique, élargie, plus dense, suffisamment complexe et pleinement émotionnelle.

C'est ce pouvoir de développer à partir de deux-trois données une véritable scène-action — avant de l'habiller de détails — que je nomme « amplification » (enrichissement) (15).

C'est la première chose que doit savoir faire un réalisateur.

On me rétorquera : vous avez beau jeu, sans mors ni entraves, de broder à votre guise sur une situation à peine esquissée. Mais que faire lorsqu'on a devant soi la forêt du texte parlé ou bien un scénario détaillé ?

Pour répondre à cela, je voudrais rapporter ici les paroles d'un grand maître du conte chanté français — les paroles d'Yvette Guilbert (16) :

— « Qu'est pour le chanteur le texte de sa chanson ?

— Moins que rien. Guère plus que le fil rouge d'un contour... Pour moi, les mots écrits ne sont qu'un accessoire. *Le sujet, le contenu,* voilà l'essentiel et *c'est cela qu'il faut chanter, prononcer, exprimer...* »

Et maintenant, représentez-vous mentalement notre construction scénique interprétée par de bons acteurs.

L'action se déroule devant vous dans le degré d'intensité que nous nous sommes appliqués à lui donner. Vous ressentez avec l'héroïne toute l'horreur de la situation et vous ne pouvez vous empêcher de compatir à son sort. Nous sommes donc bien en présence de ces éléments du tragique que définit Aristote (17). Mais après avoir entendu l'œuvre dans son intégralité, éprouverez-vous l'effet « purificateur » de la haute tragédie ? Ressentirez-vous, à la fin, quelque chose comme un sentiment de libération, semblable à la « catharsis » des Grecs ? Non...

Il ne s'agit pas d'un vice de forme dans notre réalisation. Il s'agit d'une limite du genre. C'est une réalisation élaborée avec les moyens et dans les limites du genre nommé drame, avec une tendance vers le mélodrame.

Connaissez-vous un autre type de spectacle, noir et tragique mais qui, malgré l'horreur et la compassion, procure à la fin la sensation d'une décharge exaltante ? Comment nomme-t-on ces œuvres ?

D'un banc : « Pathétiques ».

— Autrement dit, ce que nous avons ici sous la forme et dans la dimension d'un mélodrame ne se hausse pas pour le moment jusqu'à l'appréhension pathétique des événements... A présent, je voudrais hausser ce genre d'une étape. Voir comment la même chose peut s'élever d'un degré dans l'échelle de l'effet dramatique. Vraisemblablement, il nous faudra aller dans le sens de l'intensification des moyens expressifs.

Montons donc le ton de notre scène...

Premièrement, en élevant notre scène jusqu'au pathétique, ce n'est pas l'objet que nous changeons, mais notre attitude envers cet objet. En cherchant à élever le ton de cette scène, nous changeons avant tout notre attitude envers ce qui se passe. On ne peut analyser clairement et jusqu'au bout comment cette différence d'attitude va se transformer en différence de représentation expressive qu'en ramenant ces représentations à une quelconque unité. Jouer la même mise en scène, une fois en mélo, une autre fois pathétiquement et une autre encore parodiquement, en bouffonnade burlesque — voilà où est pour moi la possibilité de comparer et d'opposer, de voir comment une attitude différente envers les faits s'incarne en un état différent dans les moyens expressifs d'un seul et même tracé de mise en scène.

D'un banc : « Permettez ! La mise en scène exprime le contenu jusqu'au bout. »

— Jusqu'au bout — le contenu. Mais non jusqu'au bout notre attitude envers le contenu. Car, même le comble de la précision expressive du contenu — son texte imprimé — permet encore un million d'attitudes possibles envers ce contenu. Et c'est l'intonation de la structure qui va correspondre à chaque nuance de cette attitude changeante...

Rappelons-nous qu'il n'est pas de « mise en scène en soi ». Et bien qu'une mise en scène exprime jusqu'au bout le contenu d'un scénario actif, c'est son intonation qui décide de l'attitude de l'auteur envers l'œuvre en son entier...

En revenant à l'épisode que nous avons décidé de rendre pathétique, résumons brièvement le dénominateur fondamental des lois d'une telle structure (18) :

Dans la construction pathétique, chaque élément doit correspondre par sa structure à un état extatique, c'est-à-dire ou bien se trouver dans un état permettant d'accéder à une qualité nouvelle, ou bien y avoir déjà accédé (comparativement aux éléments précédents).

Le savoir et l'expérience aident au choix des solutions. Mais sans le pathétique, sans l'envoûtement par le contenu et seulement avec l'aide du bagage de connaissances et de procédés, on n'arrivera à rien. Il n'en résultera qu'un ignoble éclectisme, incapable de donner le change à quiconque. Les éléments caractéristiques ne se fondront pas

en un tout organique, mais resteront artificiellement accolés les uns aux autres, sans découler l'un de l'autre.

Donc, nous commençons...

Ce qui est indispensable tout d'abord, c'est de déterminer le nouveau degré de notre attitude par rapport à notre tâche. Le reste viendra s'y adjoindre et... sera rejeté par les critiques...

Que nous faut-il ajouter au sujet lui-même, au déroulement de l'action, pour que son action sur le spectateur puisse atteindre son plus haut niveau ?

D'un banc : « On peut intensifier la force de l'action, par exemple en faisant tuer la femme par le mari ».

— Autrement dit, nous pouvons progresser selon la ligne de l'intensification de la collision initiale : rendre plus nettement perceptible le thème de la conduite brutale du mari en présentant le meurtre dans sa textualité immédiate. Le thème du meurtre existe-t-il potentiellement dans ce que nous avons construit ?

De différents bancs : « Evidemment non ! — Il y a quelques vagues indices ».

— Quels indices ? La tue-t-il ?

De différents bancs : « Non ». — « Oui ».

— Oui ou non ?

D'un banc : « Oui, il la tue moralement ».

— Nous avons le point de vue « oui » et le point de vue « non ». L'un et l'autre sont justes. Mais ils ont trait à des domaines différents de l'observation. Physiquement, bien sûr, il ne la tue pas. Mais il l'assassine moralement. Son comportement blesse mortellement la femme. Avant de partir il la foudroie du regard. Son départ l'achève. Et elle reste seule...

D'un banc : « ... tuée de chagrin ».

— Comme vous le voyez, l'élément du meurtre, au sens figuré, se rencontre ici à chaque pas. Lorsqu'il faut donner plus de vigueur à une action directe, le moyen le plus simple consiste à re-transposer dans le sens littéral la signification figurée par l'image verbale (19). C'est-à-dire passer tout simplement du meurtre symbolique, de « tuer » au sens figuré à l'assassinat concret. Le point final de l'action deviendra ainsi une tentative de meurtre, ou bien le meurtre. Rappelez-vous, par exemple, « Othello ». Le meurtre correspond-il à ce que nous désirons ? Apportera-t-il ce sentiment pathétique final que nous recherchons ?

D'un banc : « Non ».

— Indubitablement non. Et même — encore que le meurtre au sens figuré ait des différences qualitatives avec le meurtre réel — sur le plan de la structure il s'agit en principe de la même chose : d'une destruction, dont seul change le degré d'intensité. Sur le plan du principe, il n'y a ici nulle tendance au passage à une qualité nouvelle, le meurtre ne serait qu'un point final et non le bond vers une qualité nouvelle.

Peut-il la tuer en accédant à une qualité nouvelle ?

D'un banc : « Oui, si elle se tue elle-même ».

— Non, il ne s'agit pas de cela. Nous disons : voici un cas où il la tue au sens figuré. En « montant » ce thème, nous obtenons le second cas : le meurtre physique. Peut-il y avoir une troisième qualité de meurtre ?

D'un banc : « Qu'il lui pardonne la naissance de l'enfant ».

— Parfaitement exact ! Que peut-il faire ? La tuer de sa générosité. Le répertoire théâtral mondial connaît même une œuvre dramatique franchement intitulée « A Woman Killed With Kindness » (de Thomas Heywood, 1575-1650). Là-dedans, selon la bonne tradition élisabéthaine, la dame mourait pour de bon et le drame s'achevait par ces paroles du marin :

« In golden letters shall these words be filled:
Here lies she whom her husband's kindness killed... » (20)

Ici, la conception « tuer » se trouve effectivement dans une qualité nouvelle par rapport à ce qui précède. Il en va de même sur le plan émotionnel. Y aura-t-il dans une telle solution une exaltation véritablement pathétique ?

D'un banc : « Evidemment ».

— Dans le premier cas — notre version de base — qu'arrive-t-il ? De retour du front, le soldat serre sa femme de près, apprend l'existence de l'enfant (21) et abandonne la femme. C'est une brute, une simple brute. Qu'arrive-t-il dans le second cas ? La situation lui tombe dessus, l'assomme. Il réagit avec le maximum de dureté, mène la tragédie de la séparation jusqu'aux dernières limites et puis, brusquement, c'est la crise — et il pardonne. Et le spectateur éprouve réellement l'élan inspiré, le soulagement, la sensation d'avoir surmonté quelque chose et de se libérer, sensation semblable à ce que les Grecs entendaient par « catharsis ». Ce sentiment de soulagement, de libération, naît à l'instant où la tension dramatique atteint son point culminant, à l'instant où cette tension dramatique subit un brusque revirement et acquiert une qualité nouvelle. Imprévue. Effectivement, l'exaltation pathétique se forme dans les conditions de cette « transposition » de ce bond vers une qualité nouvelle — et vers son propre contraire. Car l'action finale, le résultat s'oppose directement au développement précédent de toute la scène...

Mais, en plus de cela, quelle qualité nouvelle apparaît au moment même du pardon ? Quels changements se produisent dans la conscience du soldat, dans son caractère ?

De divers bancs : « Un revirement ». « Il se domine. »

— Que va dominer le personnage et quel sera le revirement, sa crise de conscience ? Sur le plan de la conscience humaine, quelle sorte de qualité nouvelle va apparaître dans notre nouvelle solution, à l'opposé de la précédente ?

D'un banc : « Là, on avait montré un possessif, une brute ».

— Il y avait là un homme aux instincts bestiaux, possessifs, c'est-à-dire un personnage traité sur un plan plutôt biologique. Le fait de dominer ses instincts, de les réprimer, caractérise un niveau plus haut de la conscience sociale, par conséquent, notre nouvelle manière de traiter le thème transpose également le caractère de l'homme : de la qualité « biologique » du petit-bourgeois possessif nous passons à un personnage socialement conscient — avec la même élévation de toutes les données caractéristiques correspondantes qui accèdent à une qualité nouvelle...

Dans la version définitivement adoptée, nous devons constater que le comportement de notre soldat se manifeste par des actions nettement différenciées, appartenant à des ordres, à des niveaux différents du comportement humain. Pour commencer, sous l'effet d'un violent choc émotionnel, il réagit d'une manière biologiquement primitive. Puis, en reprenant le contrôle conscient de la situation, il réagit de la façon qui sied à un individu plus évolué socialement. Cela contredit-il, en quelque mesure que ce soit, le réalisme psychologique du comportement humain ?

Nullement. Cette régression, ce retour aux normes plus primitives des réactions sous l'effet d'une émotion violente, nous pouvons l'observer à tout bout de champ...

Mais revenons à notre soldat et à sa femme.

Qu'allons-nous faire d'eux maintenant ?

Une voix : « Filmer ! ».

— Alors, d'après vous, on peut déjà filmer ?

D'un banc : « Mais non. Puisqu'on réalise sur le plan théâtral... ».

— Ainsi, selon vous, s'il n'est pas encore possible de filmer, c'est uniquement parce que notre solution est théâtrale ? Mais la présenter au public, ça on le peut déjà ?

De divers bancs : « Il faut les typages... Et les costumes ».

— Ce n'est pas tant le problème du typage et des costumes qu'il vous faut résoudre, que l'image humaine vivante de vos personnages. Au cours de l'action, nous avons déjà noté toute une série de données concernant leur aspect — ou de façon évidente, ou sans le formuler explicitement. Et puis, il nous faut... trouver les acteurs.

Reste à savoir quels acteurs nous allons prendre...

Avant de partir à la recherche des interprètes, il faut nettement sentir — sinon voir et entendre — les person-

nages que vous voyez poindre en structurant votre mise en scène. Il faut sentir quelle apparence extérieure sera la plus apte à soutenir la tâche émotionnelle dévolue au personnage. Et là, comme toujours et partout, il est très important d'entrevoir cette image avant de la fixer. L'image du personnage doit garder une certaine élasticité. C'est dans ces conditions que le choix de l'acteur se déroulera avec le maximum de justesse — en processus double.

D'une part, vous commencerez à entrevoir dans l'œuvre et dans votre manière de la traiter une série de modifications, de transformations des personnages. D'autre part, vous verrez défiler devant vous une série d'êtres humains concrets, vivants — les acteurs.

C'est de la rencontre, de l'interpénétration réciproque de ces deux séries d'images que naîtra la solution définitive.

L'exemple d'une coïncidence parfaite est fort rare. Il est même difficile de l'imaginer théoriquement... En général, au cours du processus du choix de l'acteur, il se produit une sorte de modulation entre le personnage conçu et son interprète. Le personnage esquissé s'intègre les traits de l'interprète concret. Et les traits de l'interprète commencent à se modeler selon la forme souhaitée par vous...

Parmi la multitude des visages et la multitude des traits d'un visage, il faut savoir déceler, « capter » le contour correspondant à l'image de vos vagues désirs. Et l'image réelle une fois trouvée, il faut la compléter par tous les moyens expressifs possibles pour l'amener au sommet de sa plénitude...

J'ai déjà dit qu'un futur réalisateur a bien des choses à apprendre des techniciens de la recherche criminelle. Premièrement : apprendre à voir et déceler les signes caractéristiques et les particularités d'un visage. Secondement : apprendre à faire une description concise et très dense de ce visage — faire un « portrait parlé ».

En deux-trois traits, on peut saisir l'essentiel d'un visage humain, fixer son expressivité, son caractère — l'expression physiognomonique du visage.

Mais pour y arriver, il faut premièrement : savoir parfaitement déceler les éléments déterminants typiques et, secondement : savoir tout aussi parfaitement les assembler, en sorte qu'ils puissent donner une exacte impression du tout — les « monter », au sens que donnent à ce terme les ateliers de montage mécanique...

Vous n'avez pas besoin d'apprendre à décrire un personnage selon les bonnes vieilles recettes. Mais il est utile de passer en revue les différents types possibles d'oreilles, d'ovales de visages, de formes de nez. Lorsque vous aurez acquis l'habitude d'enregistrer ces sortes de signes en général, vous apprendrez avec le temps à extraire de ces données enregistrées les deux-trois traits essentiels, aptes à représenter le visage en son entier. Vous saurez trouver dans la complexité des traits d'un visage ce « noyau » à partir duquel il est possible de reconstituer et de reproduire l'impression de l'aspect du personnage...

Si dans un dessin, les détails ont de l'importance en eux-mêmes, les « blancs » entre ces détails, c'est-à-dire la disposition des détails entre eux, n'ont pas une importance moindre. Cette disposition, autrement dit, la structure du visage, reproduit la loi de la structure de l'original. Et ce n'est qu'à cette condition que l'assemblage de quelques détails donnera la sensation d'un personnage précis.

La perception et la classification des détails apprennent à voir le particulier. Leur assemblage en portrait parlé habitue à ressentir chaque particularité comme indissolublement liée au général.

Voici deux physionomies rigoureusement dissemblables — et réalisées avec les mêmes détails... (*)

Vous aurez besoin de tout cela, et pas seulement pour fixer en traits caractéristiques concrets l'impression visuelle fugitive d'un visage cherché. Bien souvent, il vous faudra donner des indications précises à vos assistants techniques pour trouver précisément tels visages dont vous avez besoin. Et là, deviendra indispensable une description détaillée en même temps que « suggestive » du typage désiré.



(*)

Portrait de Gogol

(dessin de Youri Annenkov)

et deux croquis de S.M.E.

pour que votre assistant puisse disposer non seulement d'un protocole de signes distinctifs, mais aussi de l' « esprit » de l'image — pour qu'il possède l'ensemble physiognomonique général du visage cherché, la loi d'ensemble de sa structure...

Passons maintenant à notre travail concret. Essayons de « mettre au point » notre vision floue des héros — précisons leur aspect, leurs caractéristiques en assemblant les données dont nous disposons en un semblant de portrait parlé.

Ainsi donc, nous avons un soldat...

Dans notre version pathétique nous allons essayer de montrer un Soldat « avec majuscule ». Nous tâcherons de rassembler en lui le maximum de traits typiques. Que va-t-on percevoir dans une telle image du personnage ?

D'un banc : « Tous les soldats. »

— Autrement dit, il exprimera une certaine unité, une certaine homogénéité de la masse multiforme de soldats. Du moins cherchera-t-il à s'en approcher !...

A présent, quel problème relatif au contenu convient-il de résoudre ?

Le problème de notre attitude envers le personnage.

En bref : faisons-nous de notre soldat un homme correct ou non ? Positif ou négatif ? Dans la version mélodramatique, est-ce un personnage positif ?

D'un banc : « Non. »

— Non, évidemment. Et dans la seconde version pathétique adoptée par nous ?

De divers bancs : « Positif. »

— Bon. Mais dans le premier cas le rendrons-nous mauvais du commencement à la fin ? Et dans la seconde version en ferons-nous une peinture à l'eau de rose de la première scène à la dernière ? Les « moralités » médiévales faisaient ainsi. Ainsi faisait le vieux mélo. Cela allait jusqu'aux détails extérieurs du costume et du maquillage. Le traitre portait immanquablement sa carte d'identité sur sa tête — la perruque d'un roux flamboyant marquait le traître au théâtre...

Dans notre nouvelle version pathétique, le personnage doit jouer sa mauvaise action, mais il y a certains éléments positifs dans son caractère. Des éléments qui décideront, par la suite, de son passage vers la finale positive.

En combien de qualités doit-il se découvrir à nous ?

D'un banc : « En deux. »

— Pour commencer il se révèle en sa qualité de mauvais — il abandonne la femme. Puis il revient et, alors, il « grandit » jusqu'au personnage positif...

Lorsqu'il arrive, il n'a pas de raisons de se montrer méchant. Autrement dit, il faut d'abord le montrer comme un brave homme. Puis nous lui fournissons le prétexte de se montrer mauvais. Et, enfin, nous lui rendons son authentique visage qui, somme toute, est plutôt positif.

Un brave gars. Arrive du front. Sans complication ni problème. Se comporte d'abord comme le ferait n'importe qui à sa place. Avec un rien de grivoiserie. Heureux de vivre. Puis — catastrophe. Il réagit violemment de façon négative. Mais cela ne l'empêche pas de repenser ensuite sa conduite et de surmonter son premier mouvement...

Nous voilà en présence de toute une série de données qui nous permettent d'aller à la recherche de notre soldat.

Pour cela, tentons d'abord d'esquisser une série d'images généralisées de soldats, afin d'arriver à nous orienter quelque peu dans leur multiformité...

C'est de cette façon, par « rassemblage » de personnages collectifs que sont présentés dans *Octobre* les groupes sociaux... Image des socialistes-révolutionnaires. Image des mencheviks. Image des officiers du temps de guerre. Le marin. L'élève-officier de 1917... les « junkers », arrivés à la faculté de droit (22), avec leurs insignes universitaires, leur pince-nez ou leurs lunettes et servant la contre-révolution, un livre de philosophie dans une main, un fusil dans l'autre. De la même façon — en deux-trois personnages, en trois-quatre détails de costumes, à l'aide





TYPAGES POUR « LE RETOUR DU SOLDAT DU FRONT »

L'actrice allemande Maly Delschaft dans le film d'E.A. Dupont *Variétés* (1925). Photo publicitaire choisie par S.M.E. comme typage de la femme.
Ouvrier new-yorkais travaillant à la construction de l'Empire State Building. Document choisi par S.M.E. comme typage du soldat.

d'une coiffure caractéristique, d'une manière typique de porter la moustache — nous avons parfois réussi à fixer l'image généralisée des ouvriers de Smolny, de la ci-devant livrée du tsar accueillant Kérenski, ou l'image du Gouvernement provisoire se lamentant autour du fauteuil vide du « réfugié » de Gatchina (23).

Nous ne donnions jamais de portraits précis. Mais, toujours, nous cherchions à les faire sentir à travers les groupes typiques...

C'est de cette manière que se dessine l'image groupée d'un visage collectif... La même chose se répète lorqu'il s'agit de créer un seul personnage. Ce n'est plus le chœur des représentants isolés qui se compose en image d'un groupe, mais les traits isolés, les éléments isolés du caractère qui s'amalgament en une image vivante d'un être humain.

On sait ce qu'est un « typage ». Mais quel est l'élément du théâtre que ce typage développe, au cinéma, en une qualité nouvelle ? Le masque. Le masque, cet élément théâtral le plus « gauchisant », le plus conventionnel, devient dans sa nouvelle qualité, l'élément du cinéma « le plus pur »...

Quant à moi, je pense que ce bond de l'élément le plus théâtral vers l'élément le plus cinématographique est tout à fait logique.

Au cinéma, le typage occupe la même place de principe — la place de l'extrême expressivité — que le masque au théâtre.

Plus le typage est percutant, plus il se rapproche du « sigle » parfait de l'homme représenté — et moins il doit jouer.

Le jeu d'un homme trop typé *par son aspect extérieur* produit une impression pénible et affligeante. Le typage ne vaut que dans l'instant. Dans une figuration quasi statique du « sigle ». A l'extrême limite — dans une action très brève...

Et maintenant, éloignons-nous petit à petit de cette convention extrême. Si nous effaçons un trait de l'image achevée d'un visage, il nous faudra aussitôt compenser cela. Par quoi ?

D'un banc : « Par le jeu. »

— Par l'action. Par le jeu. En effaçant encore un trait, nous serons obligés de compenser ce manque par une situation comportant des changements de l'expression du visage. Avant — l'éclat fulgurant de l'image condensée suffisait, à présent, le typage va prétendre au métrage. Ce n'est plus un mètre de Policier avec majuscule, pris en contre-plongée dans le film de Poudovkine *La Mère*, ou bien le demi-mètre de l'institutrice au pince-nez brisé dans *Potemkine*.

L'inachevé de l'expressivité maximale se voit complété par une série d'actes. L'image du personnage unique va se composer par l'opposition de traits, de gestes, d'actions, de situations, de détails matériels. Une dans sa qualité et dans ses moyens, l'image reproduit la méthode selon laquelle se construisait le personnage collectif d'un groupe social, l'image collective d'une époque. Et alors, le typage va miser plus haut, il va devenir...

D'un banc : « Acteur. »

— L'acteur n'est pas à l'opposé du typage... Ils ont les mêmes rapports, la même unité de progression et la même opposition qualitative que l'image et la notion. Cette comparaison va bien au-delà d'une simple analogie extérieure.

Le typage — c'est, parfois, rien de plus qu'un mauvais acteur au physique adéquat. Et l'acteur — c'est un mauvais typage qui, par son jeu, complète l'image indispensable...

Esquissons à présent quelques images généralisées de soldats pour décider ensuite, concrètement, ce que doit être le nôtre.

De plusieurs bancs : « Il y a le soldat « le cœur sur la main. » « Bon cœur et mauvais caractère. » « Il y a les sérieux. »

— Que veut dire « sérieux » ? Il y a des médecins sérieux. Et des miliciens. Même à vous et moi, il nous arrive d'être sérieux. Ce n'est pas l'image d'un soldat, ça. Essayons d'esquisser cette image en quelques traits...

De différents bancs : « Il y a le boute-en-train... Le malchanceux « trente-six malheurs »... « Le sérieux — courageux, réfléchi, posé », etc., « Le soudard »...

— Quels autres types de soldats connaissez-vous ?

D'un banc : « Il y a encore l'ordonnance. »

— Quel est ce type, « l'ordonnance » ? Qu'est-ce qu'il a de caractéristique ? La majorité de vos camarades n'ont pas servi dans l'armée tsariste et n'ont jamais rencontré dans la pratique cette institution : les ordonnances... Puisque vous avez parlé de l'ordonnance, vous pouvez sans doute nous fournir quelques détails sur lui.

D'un banc : « Moi non plus je n'ai pas été dans l'armée tsariste et je n'en sais pas plus que mes camarades. »

— Mais vous avez nommé l'ordonnance. Donc vous savez quelque chose de plus que les autres. Vous vous le représentez.

D'un banc : « Je pensais être compris de tous. »

— Non, pas du tout... Alors, que représente l'ordonnance en tant qu'image typique ?

D'un banc : « On peut dire que c'est le type du soldat qui se trouve au front depuis des années, peut-être, et qui n'a jamais fait la guerre. Un personnage du type parodique. Il a des traits de Schweyk. » (24)

— Admettons que je n'ai pas lu « Schweyk ». Admettons que j'ignore qui est ce... cheikh (25).

D'un banc : « L'ordonnance, c'est le type du soldat qui sait se débrouiller toujours et partout. Même au front, il ne sera pas plus mal que chez lui à la maison. Plutôt mieux, même. Il saura toujours utiliser sa position auprès d'un officier. Il se trouvera toujours dans une situation privilégiée par rapport à ses camarades... »

— Bien. Maintenant, dites-moi quelles sont les caractéristiques physiques de ce personnage ?

D'un banc : « D'abord ce doit être un type très adroit et matois. Il connaît toutes les entrées et sorties. Il connaît tout et tout le monde. Il pratique le système « D ».

— Ce sont des signes physiques ?

D'un banc : « Non. »

— Et quels sont les signes physiques ?

D'un banc : « Il ne doit pas avoir une belle prestance. Il ne doit pas être physiquement corpulent. »

— Bien. Une caractéristique purement négative... Mais que doit-il avoir ? Donnez-nous un programme positif !

D'un banc : « Il peut avoir une bonne bouille. Une bonne gueule. Une gueule plaisante. »

— Et ce sont là des données physiquement précises ?

D'un banc : « Non. Il doit avoir une bouille sympathique. Une qui plaît. »

— Alors là, nous n'y sommes plus du tout ! Qu'est-ce que cela veut dire sympathique ou pas sympathique ?

Avant toute chose, cela caractérise votre attitude envers lui... Si par « sympathique » vous entendez une impression strictement physique produite par l'aspect général et le visage, alors cette impression doit résulter de certaines données concrètes, avec en plus une certaine attitude positive de votre part. Donnez-nous un ensemble de traits qui ne supposent pas, en soi, une appréciation quelconque, une attitude positive ou négative. Quelles sont les composantes d'une perception physique qui provoque la sensation « sympathique » ?

De divers bancs : « Nez en trompette. » « Pourquoi en trompette ? Il peut avoir un nez pointu. Il faut y réfléchir. »

— Il ne s'agit pas tant de réfléchir que de définir pour soi-même, en pleine responsabilité, ce que peut être un soldat sympathique dans le rôle de l'ordonnance.

Si vous arrivez à le définir pour vous-mêmes en prenant toute votre responsabilité, alors vous vous le représenterez clairement. Mais si vous jetez seulement des paroles en l'air, alors, bien entendu, vous ne verrez rien du tout.

D'un banc : « Non, je me le représente bien. »

— Parfait. Puisque vous le voyez devant vous, ayez la bonté de nous narrer quels sont les traits qui composent votre sensation « sympathique » de l'image de l'ordonnance ?

D'un banc : « Ce n'est pas seulement une image physique. Il y a tout un complexe... »

— Bon. Mais décrivez-nous seulement son apparence.

Du banc : (long silence).

— Malgré tout, vous ne devez pas le voir devant vous. Ce n'était qu'un mot en l'air, pas plus. Lancé comme ça, sans penser que l'on pouvait s'accrocher à ce mot. Si vous le voyiez, vous auriez pu nous le décrire.

D'un banc (venant à l'aide) : « Eh bien, il peut avoir le nez en trompette, peut-être des taches de rousseur, un petit sourire agréable. »

— Et qu'est-ce que ça signifie, « sourire agréable » ?

De divers bancs : « C'est un sourire qui suscite une attitude aimable à son égard. Il y a des sourires agréables et puis il y a des expressions qui provoquent la répulsion. » « Il y a diverses expressions de visage... »

— Là-dessus je suis entièrement d'accord avec vous. Il existe quantité d'expressions de visage. Mais en ce qui concerne le « sourire agréable », je voudrais répéter ce qui a été dit à propos de « sympathique ». Une fois de plus, c'est d'abord le résultat de votre propre attitude subjective à l'égard d'une personne... Je vous demande de me fournir des données objectives du visage et de la silhouette qui rendent possible une telle impression ?... Décrivez ses traits, ses particularités. Quand vous regardez une photo, n'êtes-vous pas capables de déceler de quoi se compose cette impression « sympathique » ?

Quand une amie montre à sa copine une photo de son ami de cœur et que l'autre, charmée, souriant de toutes ses dents prononce : « Ah, qu'il est sym-pa-thi-i-que... »

D'un banc : « C'est tout différent. »

— Je vous demande bien pardon. Vous aussi, vous serez obligés de choisir sur les photos du bureau d'engagement des acteurs tel ou tel visage. Sur quoi vous baserez-vous — choisissant celui-ci, écartant celui-là — sinon sur un nombre précis de traits et d'éléments, propres à créer telle ou telle impression ?

D'un banc : « Je crois que le côté sympathique s'exprimera par une certaine rondeur du visage. Un certain aspect bien nourri, replet. »

— Enfin ça y est !... Donc, un certain côté replet. Ou d'une façon plus générale, — un certain moelleux et la rondeur des formes. Cela, ce sont déjà des données concrètes. A la place de l'abstrait « sympathique » apparaissent des données matérielles : formes arrondies, visage plein.

D'un banc : « Puis les yeux. Il a les yeux un peu bouffis. Probablement plissés, rétrécis. Rétrécis et brillants. Des yeux fureteurs. »

— Pourquoi sont-ils rétrécis ?

D'un banc : « A cause des joues rebondies. »

— De joues rebondies et aussi d'une bonne dose de ruse. Puisque l'activité de l'ordonnance est entièrement fondée sur un habile empressement et un comportement adroit.

D'un banc : « Il doit avoir des yeux luisants. Ce qu'on appelle un regard humide. »

— Bien. Que peut-on dire encore ?

D'un banc : « Il doit coiffer ses cheveux d'une façon particulière. »

— Je n'en disconviens pas. Mais comment ?

De divers bancs : « Il ne faut pas qu'il ait des cheveux raides, hérissés — c'est un trait qui va à l'encontre de la sympathie. Il doit avoir des cheveux doux, souples. Peut-être clairsemés. Peut-être avec une légère calvitie. »

— Autrement dit, c'est toujours le même moelleux, le même arrondi de la forme transposé dans le domaine pileux... Que peut-on dire encore ? Quel est un autre facteur très important dans un visage ?

De divers bancs : « La bouche. Le nez. Le front. Les lèvres. »

— Quel est le signe commun et au front et au nez ? Qu'ont-ils en commun ?

D'un banc : « La peau. Le grain de la peau. »

— Oui, le grain de la peau. Ce facteur joue un rôle énorme, surtout au cinéma. Que la peau soit grêlée, ou qu'elle soit lisse, luisante ou mate — voilà qui devient une nuance expressive décisive dans un gros plan.

D'un banc : « Il me semble que le personnage ne doit pas avoir une peau huileuse et lisse — pour faire une opposition au regard humide. Il pourrait même avoir un visage rugueux. »

— C'est-à-dire que, contrairement aux poncifs « à l'unisson », on voit ici naître des traits qui soulignent, par contraste, les traits précédemment notés...

A présent nous avons esquissé toute une série de données fondamentales, avec même quelques variantes. De toute manière — nous possédons déjà des données matérielles qui nous permettent d'envoyer les assistants enrôler les acteurs.

Mais nous savons qu'en obtenant une certaine image de ce type d'ordonnance, nous devons pouvoir obtenir une réalisation tout aussi nette en construisant le personnage à partir du contraire.

Connaissez-vous le type opposé ?

D'un banc : « Oui. »

— En ce cas décrivez-moi l'image de cette autre ordonnance.

D'un banc : « C'est un fripon. Il vole. »

— Chez notre personnage aussi il y a une certaine dose de friponnerie... J'attends de vous des données concernant le personnage d'une autre sorte — d'une conception diamétralement opposée. Il ne s'agit pas d'inventer, il faut se souvenir. Il faut s'efforcer de voir devant soi une ordonnance différente.

D'un banc : « C'est un maladroit, il est mal fagoté, balourd, obtus. »

— Le « tampon obtus ». Le type qui existait dans les vaudevilles de jadis. Généralement parlant, c'est un homme qui fait tout de travers. Il laisse échapper la vaisselle et... des répliques de gaffeur...

Et voilà encore deux pôles. Sorte de flanc droit et de flanc gauche entre lesquels nous pouvons aligner toute une rangée de diverses images d'ordonnances.

Mais nous pouvons aussi continuer cette rangée au-delà des limites des deux figures du bout des rangs. Ainsi, le personnage de l'ordonnance va les dépasser, se fondre peu à peu avec toute une série d'autres images... De quel emploi théâtral se rapproche notre personnage ?

De ce qu'on nomme « valets de comédie ». Prenons l'ordonnance-fripon, un coquin du type mobile — et par ses fonctions, par ses traits caractéristiques, il va tendre au type de valets de Goldoni, Gozzi et des comédies françaises. Quel sera ce personnage ?

D'un banc : « Scapin. »

— Et encore ? Plus monumental dans le même genre ?

D'un banc : « Figaro. »

— Et si de ce personnage fulgurant : « Figaro ci, Figaro là » comme on chante à l'opéra, vous passez à l'autre pôle — au serviteur lourdaud, gras et poltron — vous rencontrerez d'autres traits physiques, d'autres signes distinctifs du personnage. Ce sera, par exemple, Leporello dans l'état-major de Don Juan... La littérature connait également l'exemple fixé d'un serviteur gras et nigaud, possédant une philosophie quotidienne, faite de solide bon sens pratique et d'un égoïsme ingénu qui ne l'abandonne jamais, malgré le comique des situations où il tombe. Et c'est...

D'un banc : « Sancho Pança. »

— Et voici qu'au-delà des limites de notre phalange d'ordonnances nous apercevons un diapason similaire — de Figaro à Sancho Pança. A leur niveau se dresse un autre serviteur-ordonnance, création cette fois de l'époque de la première guerre mondiale. Vous avez déjà prononcé son nom en passant... C'est ?

D'un banc : « Schweyk. »

— Oui, le brave soldat Schweyk...

C'est à peu près ainsi qu'il convient de travailler au problème du typage, à l'image des personnages.

Dans ce travail, nous pouvons distinguer nettement trois étapes.

Premièrement — nous étions en présence d'énonciations

directes : l'homme était « sympathique ». Dans le plus mauvais cas ce n'était qu'une phrase jetée en l'air. Dans le meilleur cas cela représentait l'écheveau d'un certain nombre de sentiments. Une représentation très floue, mais malgré tout, la représentation de quelque chose. Comme une photo mal mise au point. Sorte de masse spongieuse et imprécise, dénuée de toute résonance nette. Mais, malgré tout, ce n'était ni quelque chose de repoussant ni quelque chose de triste. C'était quelque chose de « sympathique dans l'ensemble »...

Ces traits de l'ordonnance « sympathique en soi », « sympathique dans l'ensemble » exigeaient d'être précisés, concrétisés. Et c'est pourquoi la seconde étape du travail n'a été qu'une sorte de mise au point, de mise en relief des contours de cette vague représentation qui, confusément ressentie, flottait devant nous. Quel sera le caractère général de ses contours — douceur ou dureté ? De quelle façon ce caractère se manifestera-t-il dans les différents domaines — yeux, cheveux, peau ? Quels seront ses mouvements ? Brusques ou coulants ?

Notre recherche attentive scindait ces vagues données en deux extrêmes opposés. L'analyse de l'un et l'autre les précisait réciproquement. D'où toute une série de variantes possibles. Dans l'image il restait des creux et des blancs. Nous les comblions à l'aide de réminiscences. Quelques éléments provenaient de l'expérience personnelle, d'autres venaient, sans doute, de choses lues ou vues — des citations, mais dont on avait égaré l'adresse. Ces sortes d'éléments viennent se tisser étroitement dans la trame de l'expérience personnelle.

La nécessité de préciser l'image augmentait toujours et, à la troisième étape, l'on vit apparaître des citations précises. Nous avons commencé à admettre des personnages-citations dans notre travail de recherche et de mise au point...

Nous ne les admettions pas au cours de la première étape. Et, maintenant, nous les invitons nous-mêmes. Autrement dit, qu'avons-nous commencé à faire ?

De plusieurs bancs : Des comparaisons. Une analyse. Des emprunts.

— Dites-moi, vous ne connaissez pas cette expression : « utilisation de l'héritage culturel » ?

C'est de cela que nous nous sommes occupés à l'étape présente de notre travail. Et nous avons mis le point final à ce travail en plaçant, *signe de notre attitude*, notre verdict social à l'égard de l'image et du personnage représenté...

Ce n'est évidemment pas un effet du hasard si, à la première étape de vos recherches, je ne laissais pas entrer les nobles voisins des autres œuvres. Il serait très fâcheux si, désirant définir une image ou un type, l'on cherchait immédiatement et consciemment à découvrir la ressemblance avec un personnage connu. Il faut d'abord, en écoutant attentivement bruire le chaos et l'essaim de vos images personnelles, réussir à entendre la vague, l'imprécise résonance de l'image dans son entier — la capter, telle que vous la sentez. Telle qu'elle résonne dans vos membranes de perception — perception déterminée par votre conscience de classe... — S.M. EISENSTEIN.

Notes : (Œuvres Choisies, t. 4, extraits).

1) Cet ouvrage n'est que la première partie de « Régissoura », œuvre conçue en trois volumes. Les deux tomes suivants sont à l'état d'ébauche et exigeront encore beaucoup de travail de mise en ordre. Même dans ce premier manuscrit il y a des inserts de sténogrammes non corrigés des cours.

2) Sténogramme abrégé du cours du 25 septembre 1933, collé dans son manuscrit par S.M.E. afin de servir d'introduction. A propos de l'ensemble de ses cours, S.M.E. notait: « Le plus compliqué, ce n'est pas de résoudre un problème, mais *de le poser.* »

3) Voir « Cahiers du Cinéma » nos 222, 223 et 224. S.M.E. fait ici allusion à la publication de son programme d'études dans « Sovétskoïé Kino » no 5-6, 1933.

4) Il s'agit de la scène du roman de M. Cholokhov, où Vaniucha Naïdenov réussit à convaincre les paysans de livrer leur blé en racontant la mort d'un jeune komsomol.

5) Cela n'a guère changé depuis, et va même au-delà des seuls signes physiques.

6) Voir « Cahiers du Cinéma » no 222, p. 9.

7) En 1946, S.M.E. notait dans son journal, à propos du mouvement expressif : « L'alfa et l'oméga de la biomécanique de Meyerhold, c'est :

1. Toute la biomécanique est axée sur ce postulat : si le bout du nez bouge, tout le corps travaille. Le corps entier participe au travail du plus infime organe.

et 16. Un geste est le résultat du travail de tout le corps... »

8) Voir no 222, p. 9.

9) Les travaux pratiques sur « cette petite ligne de scénario » tiennent en plus de 500 pages du t. 4 des « Œuvres Choisies ». Nous n'en donnons ici qu'une partie. La recherche du personnage de « l'ordonnance » montre en détail la méthode du travail en commun de S.M.E. Quant à la transposition du pathétique en comique, elle forme une sorte de « anti-« Rire » de Bergson et ne permet pas de coupures.

10) Dans une note, S.M.E. avait écrit : « Dire le pourquoi d'une telle thématique. Le mélodrame schématique précède les formes plus hautes de l'art dramatique... »

11) Au théâtre des Meiningen (années 1860-90) la mise en scène sacrifiait à l'excès à l'exactitude stricte du décor, allant même chercher dans les musées les objets désirés — le grand duc de Meiningen était l'un des metteurs en scène. Il faut dire que ce reproche a été souvent adressé à S.M.E. lui-même : il tourna *Octobre* dans le palais d'Hiver (« causant plus de dégâts que la Révolution ! » ajoutent les mauvaises langues) et *Ivan le Terrible* avec les vêtements authentiques du musée de Zagorsk.

12) Dans « Le Mexicain », sa première mise en scène théâtrale, S.M.E. avait ainsi représenté les deux agences de boxe rivales — l'une par des formes cubiques, l'autre par des formes rondes.

13) S.M.E. parle de la fameuse « évolution en spirale », où chaque semblant de retour sur ses pas, se produit en réalité à un niveau supérieur.

14) Mathis Gotthart Nittart, dit Mathias Grünewald (1450-1528). S.M.E. parle de son polyptique du musée de Colmar, appelé « le miracle d'Issenheim ».

15) Intéressante utilisation par S.M.E. d'un terme français qu'il traduit à sa façon.

16) S.M.E. qui admirait Yvette Guilbert l'a rencontrée à Paris et lui a consacré un chapitre de ses « Notes autobiographiques » — « La Dame aux gants noirs ».

17) La théorie du drame dans « Poétique ».

18) Le manuscrit porte une note de S.M.E. : « L'analyse détaillée du pathétique appartient au septième semestre et fera l'objet d'un cours spécial. Fera partie du troisième tome de « Régissoura »... »

19) Ainsi, les lions se dressant dans *Potemkine* ont pour origine la transposition littérale d'une citation poétique : « ... Et les pierres ont rugi ! »

20) Citation et titre de la pièce, en anglais dans le texte.

21) Couché sur le lit conjugal.

22) Junker — dans la Russie tsariste, aspirant d'origine noble.

23) Kérenski s'est enfui d'abord à Gatchina, résidence d'été des tsars, puis passa en Finlande, déguisé en infirmière.

24) Le brave soldat, bien entendu.

25) Dans le texte — jeu de mots sur Schweyk et « Chvéïka » — petite couturière, cousette.

Article extrait des « Œuvres choisies de S.M. Eisenstein » publiées sous la direction de Serguei Youtkévitch aux Editions « Iskousstvo », Moscou. Choix, traduction et notes de Luda et Jean Schnitzer.

Les Cahiers
au Havre les 4, 5 et 6 décembre

La Maison de la Culture du Havre
(Unité cinéma)

présente

avec l'équipe des Cahiers du cinéma

CINÉMA ET IDÉOLOGIES

Vendredi 4 décembre :	19 h : Sylvia Scarlett (George Cukor) 21 h 15 : L'Ange rouge (Masumura Yasuzo) Débat
Samedi 5 décembre :	14 h 30 : Eros + Massacre (Yoshida Yoshishige) Débat 19 h : Once Upon a Honeymoon (Leo McCarey) 21 h 15 : Ice (Robert Kramer) Débat
Dimanche 6 décembre :	14 h 30 : La Terre (Alexandre Dovjenko) 17 h : Othon (Jean-Marie Straub) 19 h : La Vie est à nous (Jean Renoir) 21 h 15 : Sous le signe du scorpion (Taviani) Débat final.

Pour tous renseignements, téléphoner à V. Pinel, 42-44-37, Le Havre.

Entretien avec Carlos Diegues

CAHIERS *Tu viens de voir* Lotte in Italia, *un film que Godard a fait l'an dernier pour la RAI, et tu viens de nous dire que tu aimes beaucoup ce film : est-ce que tu pourrais nous préciser si c'était un jugement politique que tu portais sur ce film ?*

CARLOS DIEGUES Je ne peux pas juger ce que Godard fait à l'heure actuelle, parce que je n'ai vu de ses films récents que celui-là. Ce qui m'intéresse dans ce film, c'est surtout la façon dont il est fait, et pas sa destination (c'est, je crois, un film militant pour la formation de cadres révolutionnaires). Il n'y a pas une seule tricherie dans ce film ; pas un seul moment où le cinéma l'emporte volontairement sur l'idée politique.

Mais à mon avis, son efficacité reste au niveau de changements intérieurs au cinéma. J'imagine que Godard ne serait pas content qu'on dise ça, mais son film pose toujours des problèmes d'ordre cinématographique. Sa formule : « Faire des films militants pour qu'il y ait moins de cinéastes et plus de militants » — c'est un faux problème : en faisant de la politique, il fait toujours du cinéma. Et vice-versa. Malgré lui, son film nous donne toujours le goût de la lutte politique et le goût du cinéma. Cela dit, *Lotte in Italia* est peut-être le plus dialectique des films politiques que j'ai vus en Europe.

Sa limitation est peut-être que c'est un film fait pour 400 ou 500 universitaires de Vincennes ou de Nanterre, qui vont y reconnaître leur problème d' « intellectuels vis-à-vis des ouvriers » ; c'est un film incroyablement hostile aux intellectuels, une espèce de rage...

Mais au fond, le problème est ailleurs. Dans la plupart des films militants, on trouve un naturalisme plat, comme par exemple dans plusieurs films sur mai 68 que j'ai vus ici : ou bien alors, on y trouve des techniques de propagande empruntées à la publicité, transformées en techniques « didactiques », évidemment antidialectiques ; ou bien des films sentimentalisés comme ceux d'Ivens, très sympathiques bien sûr... Et quand on voit le film de Godard, on est frappé justement par la mise en pratique d'une théorie, par le fait qu'il s'agit d'un nouveau cinéma, quelque chose d'autre, de plus dynamique.

Je ne connais pas beaucoup les films de Vertov, mais je pense que c'est dans la descendance de Vertov. Et je pense aussi à Eisenstein. Godard le déteste, parce qu'il est devenu très simpliste dans ses opinions. Mais je pense à Eisenstein quand même. C'est vrai qu'en un sens, Godard fait le chemin inverse de celui d'Eisenstein : il part d'une théorie absolument pré-existante au film, et il s'agit de transformer le cinéma en instrument de démonstration de la théorie. Les films d'Eisenstein sont une production, ceux de Godard sont un produit. Je pense tout de même à l'Eisenstein de *La Grève*, à certains principes de montage dialectique, d'approfondissement quantitatif d'un thème à partir d'un montage qui « évolue » et se complète petit à petit.

Je n'ai rien à voir avec la démarche actuelle de Godard, mais cela ne m'empêche pas de l'admirer. C'est normal : il y a un moment où il faut choisir — ou bien tu fais partie d'une certaine société et tu vas t'adresser à tous les membres de cette société, en essayant de la changer (et alors tu as même le droit de les renseigner sur ta propre biographie, à condition que cette biographie ait quelque chose à voir avec le flux général de la société) ; ou bien tu te détaches de cette société, tu décides que tu n'as plus rien à voir avec elle. Dans ce cas-là, certaines catégories « culturelles » comme « le Brésil », « la France », « le Cinéma », n'existent plus, et tu prétends vivre et faire des films dans un autre univers, un univers minoritaire et particulier, clos et formé par des gens qui ne veulent plus participer au flux général (même pour le contredire) mais qui veulent construire une planète parallèle qui détruira l'autre. C'est l'option fondamentale dans le monde moderne : ceux qui pensent que tout est perdu, et ceux qui croient qu'il y a encore des choses qui valent la peine d'être sauvées. Il y a des gens, comme nous dans le Cinema Nôvo, qui ont voulu participer au flux général et être en même temps un élément de contradiction, de négation des principes moraux, sociaux et politiques de cette société. Qu'est-ce qui est le plus efficace ? Je me demande même si c'est là une question pertinente. Mais ça devient même difficile d'en discuter, à cause d'une certaine gauche qui devient de plus en plus religieuse — et c'est insupportable.

CAHIERS *Mais dans la mesure où on travaille dans le champ cinématographique, on est bien obligé de se poser cette question, sous peine de faire des films qui risquent non seulement d'être « mauvais », mais surtout, de ne produire qu'un brouillage, une confusion, supplémentaires, c'est-à-dire en fin de compte de contribuer à la reconduction de l'idéologie dominante. Il nous semble difficile aujourd'hui de négliger les conséquences immédiatement politiques du fait de faire tel ou tel film.*

DIEGUES On n'est pas obligé de faire un film sur la politique pour faire un film politique. Buñuel n'a fait qu'un film sur la politique (*La Fièvre monte à El Pao*), et pourtant... Cela dit, ça m'agace un peu, la fameuse formule « Tout est politique ». Ça ressemble un peu trop à une reprise de la formule « Politique d'auteur ». Je m'explique : auparavant, tout était permis dès qu'on était un « Auteur ». Aujourd'hui, on essaie d'échapper à ses responsabilités concrètes en disant que, finalement, tout est politique. Autrement dit, on peut faire n'importe quoi, et attendre l'analyse du film au deuxième ou au troisième degré, quand tout d'un coup les rapports politiques apparaîtront ! Au Brésil, nous avons commencé à faire des films à un moment où elle était très à la mode, la « politique d'auteur » : mais nous avons pris là-dessus une position très dynamique : l'auteur, oui, très bien, il sert à libérer le cinéma de quelques-unes des influences du système où il est né : mais l'auteur-en-soi, c'est une bêtise comme le soldat-en-soi ou l'ouvrier-en-soi : il faut que l'auteur ait un programme et il sera jugé sur son programme, et pas sur sa condition d'auteur. L'inviolabilité de la condition d'auteur est une conception aristocratique de l'art. De même, la conception du film politique ou de la politique au cinéma est trop souvent une abstraction. Ce qui est intéressant, c'est le sens dans lequel va la pensée politique d'une œuvre. Prenez « Mein Kampf » : Hitler est un « auteur » — et un auteur politique !

CAHIERS *Sans vouloir émettre un jugement trop tranché, parce que c'est un film qu'on ne peut pas expédier aussi rapidement, disons que c'est un peu ce qui nous gêne — du moins ici, en France — vis-à-vis d'un film comme* La Hora de los hornos, *dans lequel il est difficile de démêler la réflexion politique authentique d'un certain volontarisme, ou, si l'on veut être méchant, d'un penchant certain au mysticisme...*

DIEGUES Avec tout le respect que j'ai pour Solanas, et pour la lutte *très sérieuse* qu'il mène en Argentine, je me demande pourquoi remplacer le langage bourgeois, du système, par un autre langage encore plus compromis, celui de la publicité, de la dictature de l'idéologie capitaliste de la consommation. Ça ne sert ni la révolution, ni le cinéma. Son film me plaît par sa bouleversante façon de *chanter* le peuple et la révolution argentine ; et pas par un quelconque raisonnement « didactique ». De ce point de vue, je me risquerais à dire que c'est un film baroque. Oui, très baroque. J'aime-



Os Herdeiros (*Les Héritiers*) de Carlos Diegues (idem pages suivantes).

rais bien dire à Solanas qu'au lieu de diviser avec volontarisme le cinéma latino-américain en 1°, 2°, 3°, je ne sais plus combien de cinémas, il devrait comprendre que notre continent est très jeune, et qu'il change beaucoup dans le temps et dans l'espace. (Est-ce que je dois citer ce qui se passe actuellement en Bolivie, au Pérou, au Chili ?)

Un cinéma latino-américain monolithique, c'est-à-dire sans alternative, sera nécessairement un cinéma fasciste ou condamné à être détruit par le fascisme. Torre Nilsson détestait le cinéma brésilien, parce que Torre Nilsson est très « civilisé » et que le cinéma brésilien est « trop sauvage » pour lui (le cinéma des « *macaquitos* »). Maintenant, Solanas nous accuse d'être irrationnalistes, romantiques, je ne sais plus quoi. C'est presque la même chose, non ? Mais Solanas et ses camarades ne sont pas Torre Nilsson, qui, lui, est décadent et dégoûtant. L'épisode de *La Hora de los hornos* sur Peron (un épisode qu'on n'aime pas beaucoup en Europe) prouve justement que Solanas est capable de faire un cinéma de conscience nationale en Argentine. Là, je voudrais revenir à la question du film militant. Je ne discute pas l'efficacité d'un film vu par 300, 500 ou 1 000 spectateurs très choisis. Je crois qu'il y a un moment où les écrivains sont obligés d'écrire des tracts au lieu d'écrire des romans formidables. Mais cela dit, les romans et les tracts, ils n'appartiennent pas à des univers différents et opposés. C'est vrai que les tracts sont dirigés vers une lutte précise, momentanée, spécifique, tandis que les romans font partie du monde de l'esprit, de la pensée, de l'art, un monde qui, comme n'importe quel autre, participe au complexe global qu'est l'être humain. Et il faut aussi développer et travailler ce monde-là. Ce n'est pas de l'idéalisme. L'idéalisme, c'est de croire (ou faire semblant de croire) que ce monde-là n'existe pas. Comme c'est aussi de l'idéalisme de croire que ce monde peut exister en dehors des autres, sans rapports avec la société, l'économie, la politique. En Amérique latine, nous avons tout à construire dans ce domaine. Pendant des siècles, ce monde-là nous a été interdit, ce qui fait que chaque pays latino-américain est un secret pour son propre peuple. Sanjines, par exemple, en Bolivie, a fait un film (*Yawar Mallku*) vu par 300 000 spectateurs. C'est un film très classique, très social (qui me fait penser aux premiers films du Cinema Nôvo), et ces 300 000 spectateurs ont pu voir une partie cachée de leur pays, ont pu réfléchir sur l'impérialisme et ses conséquences précises, *en même temps* qu'ils remarquaient un *effort de pensée autochtone* représenté par un film bolivien, destiné aux Boliviens. C'est très important, parce que nous n'avons pas les mêmes malaises que les pays décadents, et que nous pouvons penser à construire quelque chose. Ce film bolivien, il n'est peut-être pas fait comme on le ferait en Argentine, à Cuba ou au Brésil. Mais *le* cinéma, ça n'existe pas plus que *la* société ou *le* prolétaire. Chacune de ces catégories se trouve concrètement dans une situation concrète. L'erreur la plus grave du cinéma militant, c'est justement d'essayer de créer un cinéma sans alternative. En situant, par volontarisme, le cinéma au second plan par rapport à leurs intentions, ils ont trouvé *le* cinéma, et ça c'est absolument idéaliste et immobiliste.

J'ai vu, à Berlin, le dernier film de Bertolucci (*Le Conformiste*), que je trouve remarquable. Mais il y avait des gens à la conférence de presse qui lui ont reproché de ne pas avoir fait une analyse concrète, correcte et didactique du fascisme des années 30 en Italie. S'il l'avait fait, ce serait à mon avis un film réactionnaire parce qu'on s'en fout en 1970 du fascisme des années 30 en Italie. Ce que j'aime,

entre autres, c'est que Bertolucci a traité l'Italie et le fascisme des années 30 d'une façon qui nous concerne en 1970. J'aime aussi *Le Conformiste* parce qu'il analyse une situation politique déjà vécue, à partir de certains personnages, sans tomber dans le piège de traiter ces personnages comme la représentation maximum de toute la situation politique : celui-ci n'est pas *le* fasciste, à la 35, comme celui-là n'est pas *le* révolutionnaire, à la 44, et ainsi de suite. J'ai essayé le même principe dans *Les Héritiers*, et je crois qu'il y a beaucoup de points communs entre les deux films. Cette espèce de symbologie politique très à la mode me dégoûte : au fond c'est une christianisation du cinéma politique — le Bien et le Mal, Dieu et le Diable, le Paradis et l'Enfer — récupérée au premier degré par des catégories laïques qui demeurent tout à fait religieuses. Le cinéma retourne donc vers une représentation idéale de la vie, du monde, de la société, et même de la révolution — c'est sans intérêt. Pour revenir à ce que je disais : la politique ne peut pas être l'alibi de mauvais films, comme autrefois le cinéma d'auteur. Le contraire est aussi vrai : les films de droite ne peuvent pas être sauvés parce qu'ils sont « beaux », « bien faits », etc. Quant au film militant : ils disent « La caméra est une mitrailleuse qui tire 24 balles par seconde ». Il suffit de mettre une caméra à côté d'une mitrailleuse pour remarquer qu'il y a quand même quelques différences. Dans *Le Conformiste*, comme dans *Yawar Mallku*, *Le Lion à sept têtes*, *Les Dieux et les morts*, etc., qui sont des films politiques, on sent qu'il s'agit vraiment de la caméra, et que les réalisateurs n'ont pas commis l'erreur idéaliste de croire qu'ils avaient une mitrailleuse dans leurs mains. Alors, si on veut dire que, à l'heure actuelle, la mitrailleuse est plus *efficace* que la caméra, c'est une autre histoire, et c'est vrai.

CAHIERS *Tu viens de parler du* Conformiste, *et indépendamment de ses qualités (je précise que nous ne l'avons pas encore vu), ce film pose un problème qui est celui de la position actuelle de Bertolucci vis-à-vis du système de production et de distribution. Bertolucci pense qu'il est important de faire des films à l'intérieur des grandes compagnies (y compris, éventuellement, des compagnies américaines), parce que c'est le seul moyen de toucher réellement un grand nombre de gens — sans être condamné d'avance au « ghetto » de l'art-et-essai...*

DIEGUES On parle souvent de « sortir du ghetto », du monde clos de l'art-et-essai. Mais il ne suffit pas de dire : « Je veux que mon film soit vu par le plus grand nombre ». Ce plus grand nombre ne va pas dans les salles du « ghetto » parce que le système l'a habitué à croire que les films qui y passent ne sont pas programmés pour lui. Si tu essaies de sortir du « ghetto » en faisant les mêmes films, tu y retourneras bientôt. Alors, est-ce qu'il faut changer la façon de faire les films ? Je n'en sais rien. Au Brésil, notre problème est tout à fait différent, parce que nos films sortent toujours dans les salles où sortent toutes les conneries du cinéma mondial. Donc il y a une espèce de choix sur place du spectateur. Il n'y a pas de réseau d'art-et-essai, et j'espère qu'il n'y en aura jamais.

Le Brésil majoritaire

CAHIERS *Vu d'ici, on a quelque peine à imaginer des films comme* Terre en transes *ou* Les Héritiers *sortant dans les circuits normaux de distribution. Comment ces deux films, par exemple, ont-ils été reçus au Brésil ?*

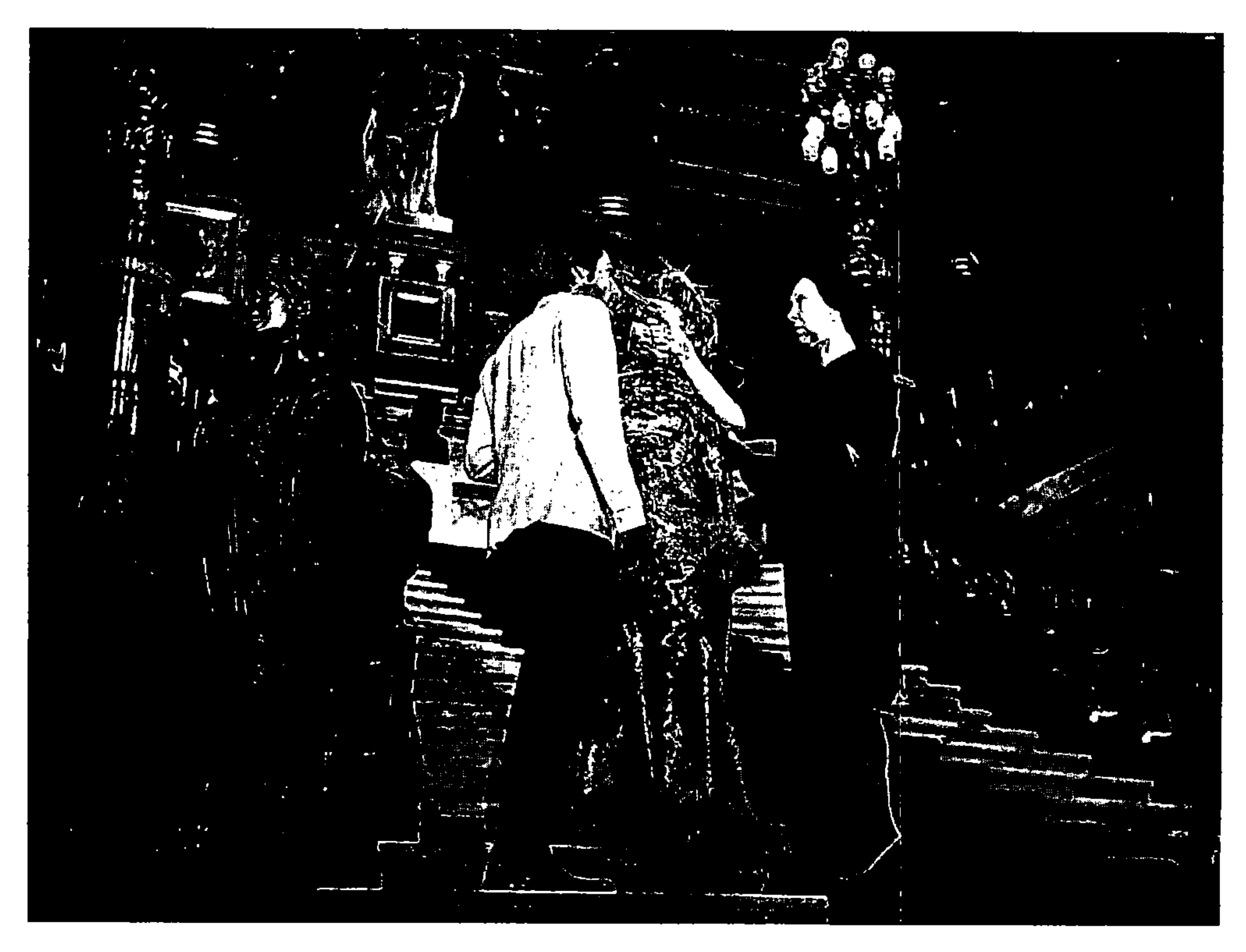
DIEGUES Du point de vue politique, on ne peut pas juger tout de suite l'efficacité du cinéma : c'est une action à long terme. Pour *Les Héritiers*, c'est un peu tôt pour juger, puisque le film n'est sorti qu'à Rio. Mais pour *Terre en transes*, on peut parler d'une très grande efficacité, plus grande que celle du *Dieu noir* qui a fait pourtant beaucoup plus d'entrées, et a fait l'unanimité de l'opinion, alors que *Terre en transes* a agacé beaucoup de gens. C'est le film brésilien que j'admire le plus, parce qu'il a sans doute été le premier à sortir du piège de la conscience toute faite sur « la gauche dans l'art », des considérations ressassées sur « l'art populaire ». Il marque, à mon avis, le passage du cinéma brésilien d'une conscience sociale naïve à une conscience critique, globale et radicale. Il ne suffit pas de parler révolution, mais de la faire avec les moyens qu'on a — en l'occurrence, le cinéma. Les intellectuels de gauche ont eu beaucoup de mal à accepter ce film : à sa sortie, la polémique était incroyable. Au départ, presque personne ne l'aimait, en dehors d'un petit groupe qui a tout de suite compris son importance et l'a défendu. Aujourd'hui, on s'aperçoit que le film a provoqué un mouvement très important, aussi bien dans le cinéma qu'en musique ou au théâtre ; on rencontre encore des metteurs en scène ou des musiciens qui déclarent ne pas aimer *Terre en transes*, et dont les œuvres sont marquées par ce film. Quant au nombre d'entrées, je ne me rappelle plus combien il en a fait ; de toute façon, un film brésilien aujourd'hui fait à peu près une moyenne de 180 000 entrées : il a dû faire à peu près ça, mais certainement moins que *Le Dieu noir*, *A grande cidade*, *L'enfant de la plantation*, *Matraga*, et autres films de la même période.

CAHIERS *Comment se présente le système de distribution au Brésil actuellement ?*

DIEGUES Depuis 1965, nous contrôlons la diffusion de nos films à travers de la DIFILM, au départ notre coopérative de distribution. Depuis, beaucoup de choses ont changé — nos films, notre organisation, le Brésil lui-même. Rio et Sao Paulo, les deux plus grandes villes du pays, ont à peu près le quart des habitants du pays et représentent presque 60 % du public national de cinéma. Ce qui signifie que nous avons toujours fait des films sur un certain Brésil, pour que l'autre Brésil les voie. On a essayé de changer ça, et nous avons même réussi à monter un réseau national de diffusion avec la DIFILM. Mais à la limite, c'est ça le problème brésilien par excellence : il y a deux Brésil : l'un qui vit dans les zones rurales, dans le *sertao*, en Amazonie, dans les plateaux du centre, dans les villes pauvres du littoral Nord et Nord-Est, dans les Etats de l'arrière-pays ; l'autre, celui des grandes villes du Sud. Le premier est sous-développé, plutôt paysan qu'urbain, et misérable ; le second est riche, industrialisé, très au courant de ce qui se passe à New York, Paris ou Londres. Ce qui est épouvantable, c'est que dans le Brésil des grandes villes modernes, on oublie de plus en plus l'autre, qui est finalement la grande majorité du pays. Ça a bien sûr aussi des conséquences culturelles. A Rio ou à Sao Paulo, on joue comme jamais de la pop music, on chante en anglais, on fait des films sur l'angoisse et sur l'absurde, on peint « pop », on imite les dernières idées du Living Theatre, on discute drogue et underground. Il ne s'agit pas de la culture bourgeoise traditionnelle, d'une culture colonisée classique. Il s'agit vraiment d'une avant-garde pratiquée par les jeunes, mais... quelle avant-garde !

J'ai un copain photographe qui était dans un petit village du Nord-Est le jour de l'arrivée des Américains sur la Lune. Il suivait l'événement avec son poste à transistors, quand il a remarqué que les habitants du village s'approchaient étonnés : ils n'avaient jamais vu un objet pareil... Au même moment, dans les grandes villes du Sud, on regardait très décontracté la Lune à la T.V. C'est pour ça que je ne crois pas à la théorie du « village global » de MacLuhan. Ça n'existe pas en fait. A la limite, on peut dire que dans l'Amérique latine, seules certaines régions urbaines, comme Rio et Sao Paulo, font partie de ce « village global » ; et encore : elles sont les bidonvilles du « village global », et comme tout bidonville, elles produisent une sub-culture, c'est-à-dire une culture de mime par rapport aux quartiers cosmopolites (métropole) du « village ». Le Cinéma Nôvo, moi inclus, nous nous sommes fait beaucoup d'illusions sur notre public. J'en ai assez de ces illusions, et je voudrais bien retrouver ce Brésil majoritaire où se cache notre conscience la plus profonde.

La situation politique a beaucoup changé, et une certaine jeunesse de Rio ou de Sao Paulo est très désespérée. Elle trouve dans l'avant-garde, dans ce qu'elle pense être le plus « avancé » dans la pensée non-conformiste mondiale, une voie cathartique, parce que presque rien ne lui est permis sauf le petit monde de cette recherche. Je ne sais pas si le Cinema Nôvo sera capable d'offrir une solution à ça. Ça



m'angoisse beaucoup. Il faut laisser tomber les illusions, et repartir comme nous n'avons cessé de le faire depuis le début.

CAHIERS *Une chose nous frappe dans tous les entretiens qui sont réalisés avec des metteurs en scène brésiliens (et celui-ci n'échappe pas à la règle) : c'est qu'il est toujours beaucoup plus facile de les faire parler du Cinema Nôvo, ou du cinéma brésilien en général, que de leurs propres films. Est-ce que c'est par tactique délibérée, à ton avis ?*

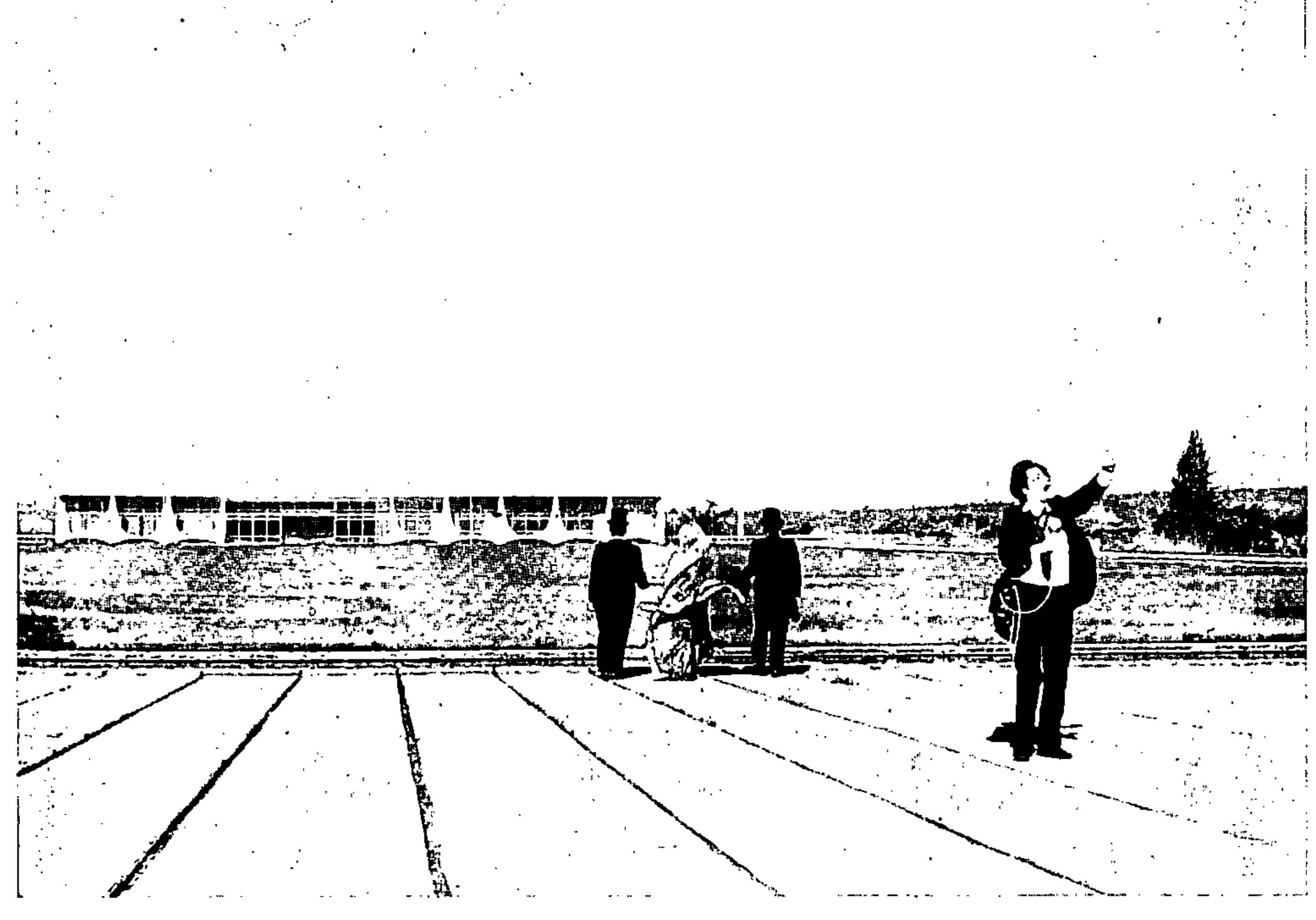
DIEGUES Non, ce n'est pas une tactique. On vit tellement ça. C'est un vice. Cela dit, moi je trouve que je ne sais pas tellement bien parler de mes propres films.

Le cinema nôvo n'existe plus

CAHIERS *De toute façon, ce n'était pas un reproche ! Ça nous intéresse beaucoup, au contraire, de savoir ce qu'est devenu le Cinema Nôvo...*

DIEGUES Les choses ont beaucoup changé. Le Cinema Nôvo n'existe plus, du moins sous la forme où vous le connaissez. C'est fini. Cela dit, c'est toujours Rocha, dos Santos, Guerra, Hirszman, de Andrade et autres qui font les meilleurs films brésiliens. Il y a une erreur qu'on commet souvent en analysant la naissance du Cinema Nôvo (peut-être par notre faute, parce qu'on ne l'a pas très bien expliquée) : le Cinema Nôvo n'a pas remplacé quelque chose qui existait avant lui, comme ç'a été le cas pour le Néoréalisme, la Nouvelle Vague ou le Free Cinema, qui se sont définis comme *mouvements* par rapport à ce qui existait avant. Alors qu'avant le Cinema Nôvo, le cinéma brésilien c'était une douzaine de films qui ne constituaient pas un ensemble. Le Cinema Nôvo a donc conquis une place vide, et quand on en parlait, on parlait de *tout* le cinéma brésilien. Aujourd'hui que le Cinema Nôvo a presque dix ans d'existence (il n'est donc plus tellement « nôvo » !), on arrive au Brésil à une production d'une centaine de films par an dont la production « Cinema Nôvo » n'est qu'une référence aux films faits par les réalisateurs de la première génération. Aujourd'hui, il n'y a que des bons et des mauvais films brésiliens, comme partout. Le noyau originel existe toujours, mais ça ne peut plus être organisé comme ça l'était au début, comme une coopérative au sein de laquelle il y avait une discussion intime et constante entre nous. Notre programme était très simple : créer un cinéma vraiment brésilien à tous les niveaux (industriel, culturel, politique). L'histoire du Cinema Nôvo est donc l'histoire d'une réussite à une échelle plus vaste que celle que nous avons pu prévoir (plusieurs nouveaux cinémas nationaux de l'Afrique et de l'Amérique latine se réclament d'une influence des principes du Cinema Nôvo). Maintenant, n'importe quel jeune metteur en scène peut faire son film et par ailleurs contester le Cinema Nôvo lui-même. On a atteint notre but, c'est le moment d'en finir avant de tomber dans l'académisme.

Pour notre génération, c'est le moment de repartir. Nous avons fait un cinéma très « social » tout au début, et ensuite nous sommes arrivés au cinéma politique par la voie de l'auteur. Le Cinema Nôvo a toujours été plus personnel quand il était plus politique, ou vice versa (cf. *O Desafio, Terre en transes, Fome de Amor, Les Héritiers*). Ça n'est pas par hasard : nous sommes une génération formée dans



la passion pour la politique et la politique nous intéressait déjà quand la Nouvelle Vague parlait encore des amours frustrées, des amitiés éternelles, des fantasmes petit-bourgeois. Nous avons eu une chance de nous exprimer politiquement parce que nous avons vécu des années formidables au Brésil. Maintenant il y a une génération de jeunes gens très enragés qui était prête à s'exprimer quand elle a reçu sur la tête le choc terrible des coups d'Etat militaires de 64 et 68. On risque de passer du sentiment de l'impuissance au cynisme, du cynisme à l'absurde, de l'absurde au compromis avec la mort, c'est-à-dire au suicide culturel et politique qui est très à la mode dans quelques couches de la jeunesse mondiale. On doit répondre par un compromis avec la vie, c'est-à-dire l'action et la pensée dynamique. J'en ai marre des Hamlet ! Au début nous nous sommes dit : on va construire et sauver le monde. Tout d'un coup on s'est aperçu que c'est très difficile, d'autant qu'on nous en empêchait d'une manière très forte et pour nous douloureuse. Alors on a dit : si on ne peut pas sauver le monde, on va le faire éclater. Mais c'est encore plus difficile, n'est-ce pas ? Alors on a tendance à mettre le monde entre parenthèses. Je sais bien qu'il n'y a pas un temps pour l'action et un autre pour la réflexion, mais je trouve qu'on a beaucoup à réfléchir, ce qui est maintenant plus facile parce qu'on fait là-bas une centaine de films par an, parce que de jeunes metteurs en scène font leurs films, parce qu'on n'a plus toute la charge du cinéma brésilien sur notre dos.

CAHIERS *Donc tu dirais qu'à la fois économiquement, esthétiquement et politiquement le Cinema Nôvo est à l'origine d'une évolution tout à fait exemplaire ?*

DIEGUES Oui, j'insiste : l'histoire du Cinema Nôvo c'est l'histoire d'une réussite. Mais on a quand même manqué l'essentiel de notre coup. On a créé une industrie du cinéma au Brésil, mais ce n'est pas l'industrie de nos rêves. Peut-être parce que ce projet d'une « industrie d'auteurs » était foncièrement idéaliste, et qu'il n'était pas réalisable dans les conditions économiques et sociales, sans parler ensuite des conditions politiques, avec les deux coups d'Etat. Peut-être qu'il viendra un jour où nous serons obligés de lutter contre ce monstre que nous avons enfanté. A l'heure actuelle nous sommes très angoissés, nous discutons beaucoup entre nous de ce qu'il faut faire. Est-ce qu'il faut continuer à lutter au sein de cette industrie pour garder ce qu'elle a de national et de libre, ou faut-il la laisser tomber et repartir à zéro ? On en revient à ce que nous disions tout à l'heure : le flux général de la société ou l'univers parallèle.

Il y en a parmi nous qui craignent de nous voir devenir les jeunes patrons d'une industrie nationale ; et il y a aussi ceux qui sont ravis de continuer dans la grande direction des films de conscience nationale, contre les imbéciles, les colonisés, les réactionnaires. De toute façon nous sommes sur nos gardes. Sans moralisme et sans terrorisme, je crois que nous saurons nous en sortir.

CAHIERS *Pourrais-tu nous parler de ceux qui contestent le Cinema Nôvo ? Comment ? Pourquoi ?*

DIEGUES C'est quelque chose de très compréhensible. D'abord nous avons toujours eu des ennemis à droite et dans une certaine gauche académique. Maintenant, dix ans après, les gens qui sont venus au cinéma par nos films nous contestent. Nous, nous avons découvert le cinéma avec les « classiques », mais ce fut avec la Nouvelle Vague et la lecture des « Cahiers » que nous avons commencé à faire des films. (Je me permets d'ailleurs en passant de vous rappeler, au moment où vous changez la formule des « Cahiers », l'importance qu'a eue votre revue dans la naissance de jeunes cinéastes nationaux un peu partout ; pensez toujours aux

garçons qui vous lisent dans un coin de l'Amérique latine ou de l'Afrique en rêvant de faire leurs films un jour.)

Mais eux — pour en revenir aux jeunes metteurs en scène brésiliens — ils sont venus au cinéma presque directement par la voie du Cinema Nôvo. Ils ont connu Glauber Rocha avant Eisenstein, Pereira dos Santos avant Renoir. Pour eux maintenant, il ne s'agit pas d'une contestation organisée, mais d'une discussion, par rapport à ce qu'ils veulent faire, sur les bienfaits et les méfaits du Cinema Nôvo. A mon avis certains ont complètement tort : ils veulent faire au Brésil un cinéma « underground», hippisant, un cinéma de l'absurde, de l'angoisse existentielle, un cinéma irresponsable et dangereux par rapport au Brésil parce qu'il est finalement escapiste en faisant semblant d'être révolutionnaire. C'est un cinéma très dans le vent par rapport à l'avant-garde occidentale. Mais en fait ces films sont très sous-développés culturellement : il faut le dire même si ça les fâche. Mais il y a aussi d'autres jeunes metteurs en scène qui dénoncent le danger pour le Cinema Nôvo de devenir académique à tous les niveaux (esthétique, politique, industriel). Ils se tournent pour la plupart vers le 16 mm, en dehors de la « grande fête pop » qui est la culture urbaine du Brésil d'aujourd'hui. Ceux-là, ils cherchent des moyens nouveaux et je crois qu'ils ont raison et c'est pour ça qu'il faut en finir avec le Cinema Nôvo. Dix ans, c'est trop ! A part ça, la nouvelle industrie du cinéma a permis que se tournent une série de films commerciaux, réactionnaires et colonisés. Quelquefois bien faits techniquement : ils n'en sont que plus dangereux. Il faut que vous perdiez l'habitude en Europe de juger tous les films brésiliens comme films du Cinema Nôvo et de juger le Cinema Nôvo d'après lui. Oubliez le Cinema Nôvo s'il vous plaît. Pensez au cinéma brésilien comme à n'importe quel cinéma national du monde avec ses différents réalisateurs et ses différentes tendances : que ces différentes tendances existent, c'est la dernière réussite du Cinema Nôvo.

Le cinéma brésilien et l'Europe

CAHIERS *Pour parler justement de cet accueil du cinéma brésilien en Europe, le fait que les films du Cinema Nôvo y aient longtemps été reçus comme le modèle même du « cinéma révolutionnaire », et qu'ils aient ravi une certaine bonne conscience révolutionnariste de l'Europe, est-ce que cela n'a pas influencé l'évolution récente de cinéastes comme toi, Glauber, ou Ruy ? Et le fait d'avoir fait des films en dehors du Brésil n'a-t-il pas contribué à cette évolution ?*

DIEGUES Nous étions très à la mode, et nous le sommes encore, auprès d'une certaine critique européenne. La même qui découvrira demain le nouveau cinéma du Pakistan ou des Philippines, ou la nouvelle génération brésilienne. Mais ces phénomènes de mode — toujours les mêmes — n'ont rien à voir avec le cinéma ou la politique. Nous n'avons jamais pris au sérieux cette critique « voyeuriste ». Il y a des gens qui arrivent au Brésil aujourd'hui par exemple et qui trouvent que tout va très mal parce que tout le monde travaille sans arrêt. Ils préfèrent les souvenirs de 60, 62, quand ils nous rencontraient à Rio dans des cafés, tous ensemble, rêvant de faire des films... Ça n'était pas bien ! C'est Ruy Guerra qui m'a rappelé l'autre jour que ça agaçait beaucoup de gens que nous fassions des films en couleur ! Il faudrait que le cinéma brésilien et le Brésil lui-même restent très sous-développés, éternellement, pour qu'ils aient de quoi exercer leur paternalisme. Evidemment, il est très important que le cinéma brésilien soit bien reçu en Europe parce que ça nous aide considérablement pour continuer à faire des films là-bas. Très important que *Antonio das Mortes* ait eu un prix à Cannes et la « une » de plusieurs revues (dont les « Cahiers ») : ça signifie des crédits pour d'autres films. Mais même si ce bon accueil est important, nous avons toujours insisté là-dessus, il n'est pas fondamental. Depuis *Le Dieu Noir*, *Vidas Secas*, *Os Fuzis*, *Ganga Zumba*, nos premiers films montrés ici, y a-t-il eu un seul film influencé par la réception de nos films en Europe ? Au contraire, nos films sont devenus de plus en plus radicalement brésiliens. Quant à la question des films faits en dehors du Brésil, et des conséquences que cela peut avoir pour nous, je peux vous dire que cela ne veut rien dire par rapport au cinéma brésilien. Si nous avions fait des films en Europe vers 62 ou 64, ç'aurait été un coup contre le cinéma brésilien. Mais maintenant que nous n'en avons plus la charge totale sur notre dos, maintenant qu'il se fait presque 100 films par an au Brésil, qu'il y a des jeunes qui débutent chaque année, ça n'a plus d'importance. Et de toute façon nous rentrons tous. Guerra a déjà fait un film au Brésil depuis *Sweet Hunters*. Glauber vient de rentrer. Moi je rentre bientôt.

CAHIERS *Jusqu'à présent, il n'est d'ailleurs pas difficile de reconnaître dans chacun des films tournés hors du Brésil par des réalisateurs brésiliens, bon nombre de traits typiques de la « brasilianité ». C'est même en ce sens que Rocha a pu défendre* Sweet Hunters *à Venise en* 1969.

DIEGUES Bien sûr. *Sweet Hunters* est un film extraordinaire, mais il y avait à Venise des imbéciles qui ont reproché à Guerra d'avoir fait un film en Bretagne avec des acteurs américains. Ce sont des gens qui ne connaissent rien à la fabrication d'un film, et qui portent un jugement définitif dès le générique.

CAHIERS *Si je comprends bien, tu penses donc que le Cinema Nôvo se trouve à présent dégagé de la responsabilité d'ensemble du cinéma brésilien ? Quelles sont à ton avis les attitudes possibles pour un réalisateur brésilien, actuellement ?*

DIEGUES Il y a des jeunes qui nous disent : « Vous avez créé une industrie avec le Cinema Nôvo, c'est très bien ; mais à quoi ça nous sert, à nous, qui risquons maintenant d'être en butte aux contraintes et aux règles capitalistes de cette industrie ? ». Je trouve très démagogique le mythe de la pureté de la jeunesse, qui aurait toujours raison. Mais là, ils ont peut-être raison. On peut encore faire des films libres dans l'ensemble du cinéma brésilien. Nous, la première génération, nous pourrons encore en faire pendant quelque temps, à cause du mythe de notre mouvement, et de notre prestige personnel. Mais qu'est-ce qui peut arriver demain aux jeunes réalisateurs, quand le cinéma brésilien sera encore plus solide, avec de grandes maisons de production, peut-être des stars, et tout ça ? C'est peut-être fatal que ça se passe comme ça, parce que le Brésil est finalement un pays néo-capitaliste, et que le cinéma ne peut pas avoir à lui seul une structure économique différente. L'industrie dont nous rêvions était-elle idéaliste ? Mais alors, je pense quand même qu'on a pu faire de grands films aux Etats-Unis, et pendant la période stalinienne en Union Soviétique, et qu'aucun régime politique ou économique ne peut servir d'alibi à l'impuissance.

Cela dit, ce n'était pas dans nos intentions de répéter simplement les expériences historiques déjà vécues ailleurs. C'est pourquoi certains d'entre nous se demandent pourquoi continuer à faire des films pour le public classique, et sont d'avis de faire carrément des films marginaux. Ou de faire des films en essayant de toucher ce public, mais avec des moyens plus réduits, comme le 16 mm. Ce qui m'angoisse, c'est qu'il s'agit (à part le 16 mm) de la formule même du démarrage du Cinema Nôvo. Et je me demande si on verra toujours ce même mouvement cyclique (les jeunes commençant à faire des films avec des moyens limités, puis arrivant à l'industrie, jusqu'à ce que tout recommence avec la génération suivante), et s'il faut se conformer à ce processus réaliste du cinéma dans un pays capitaliste. Auquel cas, les films marginaux ne représentent qu'une attitude moraliste. C'est pour ça que d'autres parmi nous défendent la position d'une radicalisation de la lutte anticoloniale *à l'intérieur* de l'ensemble du cinéma brésilien. Enfin, je ne sais pas exactement où on va, mais je commence à me demander si on n'a pas pris le cinéma un peu trop au sérieux...

CAHIERS *Quand tu parles de marginalisme, est-ce que cela peut se comparer, d'une façon ou d'une autre, avec la situation de l'art-et-essai en France ?*

DIEGUES Cette situation marginale est encore un peu

confuse, mais elle est beaucoup plus politisée que la conception classique de l'art-et-essai. A vrai dire, au Brésil, on s'en fiche de ce que signifie l'art-et-essai, avec son tout petit univers aristocratique, mimant l'autre, avec ses vedettes, ses princes et ses barons. Il y a un peu une contradiction, puisque nos films, ici, sortent toujours dans les circuits art-et-essai...

CAHIERS *Ce n'est pas vraiment une contradiction. Une des fonctions de l'art-et-essai est, aussi, de valoriser l'exotisme comme tel — ce qui aide à ne pas interroger les films par rapport à leur problématique réelle...*

Au Brésil, êtes-vous toujours en position d'exercer un certain terrorisme au niveau de la distribution ?

DIEGUES Tout à fait. La distribution reste organisée. Non plus sous la forme originale de la coopérative, mais de façon beaucoup plus efficace. C'était impossible de maintenir la forme originale, parce que chaque année il y avait 10, 20, 30 réalisateurs-producteurs de plus, avec leurs films. La question qui se pose maintenant est la suivante : on a conquis une place très importante, pas seulement dans le cinéma brésilien, mais au niveau du Brésil même ; le Cinema Nôvo, c'est aussi important pour le Brésil que le célèbre mouvement « moderniste » des années 20 (1) : et la question est de savoir ce qu'on va faire de cette force. Bien sûr, il faut ôter à ce que je dis là son côté volontariste. Le Brésil change beaucoup et très vite, et les Américains jouent là-bas une carte très importante pour eux : celle du développement avec l'aide américaine. Ils essaient de remplacer le mot « impérialisme » par le mot « association ». Ne vous y trompez pas : le Pérou, le Chili, la Bolivie, n'ont pas pour les Etats-Unis la même importance stratégique que le Brésil. D'autre part, il ne faut pas croire que le gouvernement militaire brésilien soit une dictature latino-américaine de type traditionnel ; les militaires font la politique, mais ce sont les technocrates qui gouvernent. C'est un mariage de raison très efficace. Il y a aujourd'hui au Brésil un *take-off* développementiste à caractéristiques néo-capitalistes (vous pouvez lire ça dans « Le Monde », à côté des articles sur la torture), et ça rend euphoriques certaines couches prolétariennes et de la classe moyenne des grandes villes du Sud. Tout cela trouve évidemment une correspondance au cinéma. Nous avons actuellement des ressources pour le cinéma comme nous n'en avons jamais eu et comme je doute qu'il y en ait pour n'importe quel autre pays en dehors des Etats-Unis et de l'Europe. Une nouvelle loi d'aide oblige chaque salle à passer un film brésilien pour trois films étrangers (c'est une vieille loi de Vargas modifiée — très révolutionnaire à l'époque, pourtant ça n'était que un pour huit) ; chaque film touche à la fin de l'année 15 % sur ses recettes comme aide supplémentaire de l'Etat, plus 10 % du gouvernement de Guanabara (Rio de Janeiro) au même titre : on construit à Rio et Sao Paulo de nouvelles salles de synchronisation et mixage, on monte des studios, on modernise les laboratoires (qui maintenant par exemple sont tout à fait capables de gonfler correctement le 16 en 35, même en couleur) ; les vieux réactionnaires classiques ont été mis à la porte de l'Institut National du Cinéma, ils ont été remplacés par une jeune équipe de technocrates et économistes « sans parti pris ». Evidemment la censure reste dure, mais maintenant elle peut se permettre le luxe d'une certaine libéralisation des sujets moraux, érotiques ou politiques... à condition qu'il ne s'agisse pas de thèmes *trop* contemporains. Tout cela fait aussi partie de la réussite du Cinema Nôvo. Après 64, quand tous les artistes étaient en plein désespoir, nous fûmes les premiers à décider de continuer à proposer à la censure nos films les plus politiques, et de lutter avec tous les moyens disponibles (presse, Congrès, manifestations, pressions) pour leur libération. Les militaires, qui sont loin d'être bêtes, reconnaissent l'importance du Cinema Nôvo dans l'ensemble culturel de la nation. « Le Cinema Nôvo ? Bien sûr, ce sont des gens de gauche, comme les gens du mouvement « moderniste »... mais très doués... un orgueil national en somme ! » Le gouvernement est très occupé par la répression du terrorisme, et le cinéma... qu'est-ce que ça change ?

Nous avons même exercé une certaine autorité dans le Syndicat National de l'Industrie du Cinéma (producteurs) et dans l'Association Brésilienne des Auteurs de Films (réalisateurs, scénaristes, monteurs et directeurs de la photo). Nous y avons encore de l'autorité. A travers le Syndicat et l'Association, nous avons pu mener une « politique cinématographique » qui a abouti aux lois d'aide du gouvernement et à la nouvelle direction de l'Institut. Cette action est également fondamentale pour la lutte contre les compagnies et les capitaux américains qui essaient déjà de « s'associer » à notre florissante industrie (ils contrôlent déjà une partie de la production ; c'est leur façon de répondre aux lois d'aide qui nuisent aux films étrangers). C'est cette politique qui a assuré notre indépendance de production (donc, d'auteur), c'est elle qui nous a permis de construire une industrie. Mais si on ne compte que sur cette « politique cinématographique », on risque de ne plus poser les problèmes qu'au niveau de la discussion avec le gouvernement, et tôt ou tard on est amené à se conformer aux lois du capitalisme. On dialoguera trop et on deviendra des jeunes patrons. Alors maintenant qu'est-ce qu'il faut faire ? Continuer cette politique « réaliste » qui a fait la gloire du Cinema Nôvo ? Ecouter les jeunes moins fatigués que nous ? Je ne sais pas, je suis incapable de vous le dire.

CAHIERS *Ecrirais-tu encore aujourd'hui ce que tu as écrit dans un entretien avec « Positif » il y a quelques mois, que « le cinéma du Tiers-Monde sera un cinéma de la lutte anticolonialiste à tous les niveaux, une radicalisation de la conscience nationale ? »*

DIEGUES Absolument. Pourquoi pas ? Cela dit, depuis cette interview je commence à me demander ce qu'est « un cinéma du Tiers-Monde ». L'Amérique Latine et l'Afrique n'ont pas du tout les mêmes problèmes ; il faut se méfier de l'étiquette tiers-mondiste. Mais ce qui est sûr, c'est que la radicalisation d'une conscience nationale est la seule façon de transformer et de libérer n'importe quel pays de l'Amérique Latine et de l'Afrique. A ce niveau-là — et c'est peut-être le seul — il faut parler d'un cinéma du Tiers-Monde. Je crois que Glauber avec *Le Lion à sept têtes* a essayé de mettre en pratique une certaine idée de collaboration et de solidarité entre les pays du Tiers-Monde que nous avons toujours eue. *Le Lion* est un film sur la théorie générale du colonialisme : en somme c'est le premier film tiers-mondiste tout court.

« La conscience nationale »

CAHIERS *N'êtes-vous pas un peu effrayés au Brésil par la réception de vos films en Europe, car ce que tu appelles « radicalisation de la conscience nationale » peut contribuer, à l'arrivée en Europe, à faire passer votre originalité pour délicieusement folklorique ?*

DIEGUES Bien sûr. Par exemple, un film comme *Macunaïma* a été très bien reçu en Europe, mais je crois que ses plus grandes qualités ont échappé à la critique européenne. Du point de vue politique, comme le Brésil est pour l'Europe un pays lointain, et comme nos désarrois coloniaux sont plutôt en rapport avec l'impérialisme américain, même la critique réactionnaire ou académique a pu recevoir nos films avec enthousiasme. On en revient à la question du voyeurisme et du paternalisme européen. Cela dit, un film comme *Le Lion à sept têtes*, qui concerne directement le colonialisme européen en Afrique et particulièrement la France (on entend la Marseillaise dans le film) vous concerne davantage. Rien d'étonnant alors à l'agacement de la critique qui pour la première fois refuse un film de Glauber. Et si le Cinema Nôvo ou le cinéma brésilien s'internationalise (même s'il garde ses caractéristiques nationales profondes), il perdra cette unanimité qui l'a mis à la mode dans les festivals et auprès de la critique européenne.

CAHIERS Un séjour, *ton film pour la Télévision Française,*



n'était-il pas une sorte de reflet, d'image en creux de cette interrogation sur les problèmes de la conscience nationale ?

DIEGUES Certainement. Je l'ai fait sous l'effet d'une incroyable angoisse : je voulais découvrir par rapport à vous les sources de ce thème — très brésilien je l'avoue — qui pour moi est loin d'être clair. J'ai tourné un peu partout sans très bien savoir où j'allais. J'avais dix fois plus de pellicule impressionnée que nécessaire. Quand Escorel (2) est arrivé pour le montage il a trouvé ce matériel très abstrait. Nous nous sommes mis à travailler comme des fous et à la fin il m'a dit : « C'est plus brésilien que tout ce que tu as tourné au Brésil ». Je ne comprends pas très bien ; il n'y a que deux références au Brésil dans le film : le gag du journal qui annonce la victoire du Brésil à la Coupe du monde de football, et la chanson de Tom Jobim chantée par Nara (3) à la fin du film. Et puis, c'est un film où j'ai voulu mettre beaucoup d'humour, et tous mes amis français m'ont dit qu'il était triste et angoissant. Enfin, c'est vrai qu'il s'agit d'un film sur la possibilité de définir un pays (en l'occurence la France) par la forme de conscience qu'a son peuple de la nation où il vit en tant que tel.

CAHIERS *Nous aussi nous avons trouvé le film passionnant et hypertriste. Evidemment, les mots de « conscience nationale », ici, sonnent toujours un peu lugubre. Mais en Amérique Latine n'ont-ils pas été aussi utilisés de façon très ambiguë depuis* 150 *ans ?*

DIEGUES L'idée de conscience nationale a toujours été trahie. Depuis Bolivar, toutes les vraies révolutions d'Amérique Latine ont tôt ou tard été trahies : les révolutions mexicaine, guatémaltèque, bolivienne... Mais c'est tout de même la conscience nationale qui a fait les révolutions en Amérique Latine.

CAHIERS *Et aussi les contre-révolutions...*

DIEGUES C'est vrai, et ça nous déconcerte. En réalité, nous n'avons jamais été vraiment concernés par le fait national, sauf dans quelques moments rares de l'histoire comme ces grandes révolutions dont j'ai parlé. Au Brésil par exemple, c'est seulement avec Vargas qu'on commence à prendre conscience de l'existence d'un concept libérateur de nation. Ce n'est pas par hasard d'ailleurs si cette période suit celle du mouvement « moderniste » des années vingt. Je ne veux pas dire que les « modernistes » ont provoqué cette modification politique mais simplement que les intellectuels de la bourgeoisie de Sao Paulo (la plus réactionnaire) ont su échapper au déterminisme de leur classe et prévoir ce qui devrait se passer le lendemain. Evidemment, l'époque de Vargas a été épouvantable : répression absurde, violence fasciste ; mais au fond cette démagogie qu'a exercée Vargas auprès du prolétariat brésilien (qui existait depuis 1917) s'est retournée contre lui. Ou peut-être l'a changé lui-même... mais çà, c'est une thèse personnelle. Avec Vargas est née au Brésil l'idée de l'organisation d'une nation, qui est le premier pas vers la libération nationale. A ce moment là, c'était une idée révolutionnaire. Tout ce qu'on appelle aujourd'hui « nationalisme de gauche », au Pérou ou en Bolivie, vient de là. (Vous savez, il n'y a pas de « militaires en soi », une nature militaire pré-déterminante ; les marins du « Bismarck » ne sont pas les mêmes que ceux du « Potemkine ». Or, ces militaires-là, ils ont pris au sérieux, jusqu'au bout, l'idée



de la *révolution nationale.*) Vargas, lui, évidemment, n'a jamais dit « nous sommes des nationalistes de gauche » ; sauf dans les dernières années de sa vie ; mais ce qu'il a fait a permis l'avance de cette idée, et d'autres encore plus radicales. Quant aux dernières années de Vargas — qu'il en soit arrivé justement à un tel radicalisme — moi-même je n'arrive pas à comprendre complètement. Bien sûr, il était acculé par l'impérialisme et les forces de droite, dont le porte-parole était Lacerda ; mais il n'aurait pas changé si radicalement simplement pour jouer une carte politique et se sauver. Il ne se serait pas suicidé. Car la mort c'est bien ce qu'il y a de plus radical, non ? Tout cela est très délicat à analyser parce qu'aujourd'hui l'image qui est restée de Vargas au Brésil, c'est celle de ses dernières années (52 à 54). Et si on rappelle que Vargas c'était aussi l'opportuniste de 1930, le dictateur fasciste de 37, le démagogue populiste de 50, si tu dis ça au peuple qui l'a aimé (et qui l'aime encore), c'est un choc, et tu risques de passer pour un ennemi du peuple.

CAHIERS *C'est exactement l'ambiguïté que Solanas a exploitée dans* La Hora de los Hornos.

DIEGUES Mais Peron, c'était différent, il était beaucoup plus solide. Vargas est un raté à côté de Peron qui, lui, a vraiment réussi son coup. Vargas c'était un personnage romantique, même quand il était très sordide. En un sens on peut dire que Peron a hérité de la colonisation espagnole son côté efficace, sa passion volontariste délirante. Vargas, malgré tout, c'est l'héritier du lyrisme et de la souplesse du monde portugais.

CAHIERS *Tu penses que Vargas reste tout de même au Brésil le premier homme d'Etat à avoir approché une conception du nationalisme qui pourrait être exploitée ?*

DIEGUES Oui, le premier. C'est lui qui a fait éclater quelque chose : une contradiction entre nation et antination. Peut-être malgré lui, je ne sais pas. Et ça ne m'intéresse pas — en tous cas, pas dans *Les Héritiers.* J'aimerais bien un jour tourner une vraie biographie de Vargas.

« L'héritage » de Vargas

CAHIERS *Dans* Les Héritiers, *il semble que les personnages se définissent par rapport au phénomène Vargas, celui-ci jouant le rôle de figure-du-père...*

DIEGUES A cette époque, Vargas, c'était tout ; on était pour ou on était contre. C'était plus qu'un homme d'Etat : c'était un symbole, une passion, une présence très forte, et pas seulement une référence objective et historique. Le rôle du Père est lié très fortement au comportement social, politique, et aussi religieux du Brésilien. Tous les grands phénomènes de masse au Brésil sont toujours sous-tendus par l'idée du paternalisme. Les « Pères » discutent entre eux du destin du peuple, qui y consent. Vargas, le peuple l'appelait « Pai dos pobres » (père des pauvres). Cette idée de protection paternelle est très enracinée dans toute l'histoire brésilienne. Le Brésil est le seul pays d'Amérique Latine où il y ait eu un empereur (Maximilien, au Mexique, fut une importation et un échec) ; cet empereur avait d'ailleurs une figure très douce et protectrice, avec une longue barbe blanche ; il écrivait des poèmes et finançait des inventeurs fous comme l'Américain Graham Bell, qui a fini par inventer le téléphone ; quand la République fut proclamée, une partie du peuple pleurait parce que le père-empereur allait partir. Toute la politique brésilienne s'est faite dans ce sens : montrer qu'un tel est mieux

qu'un tel parce qu'il *protège* mieux le peuple-enfant (la formule « le peuple est un enfant » a encore cours de nos jours). Ça date de la colonisation portugaise : le Portugal avait divisé le Brésil en « capitaineries héréditaires », c'est-à-dire en régions féodales, avec chacune un père. Vargas, ça a été la dernière grande image du paternalisme populiste.

CAHIERS *C'est un caractère qu'on retrouve aussi dans les personnages de « coronels ».*

DIEGUES Oui, c'est la même idée. Ces « coronels » ne sont que les héritiers des « capitaineries héréditaires ». Le fermier de mon film, Almeida, par exemple, est très travaillé par cette idée de protection paternaliste ; idée qui n'est ni politique, ni morale : il s'agit d'un mandat divin. Le moment-clé de l'histoire brésilienne sera celui où les fils arriveront à renverser les pères. C'est dit dans mon film par le fils de Ramos (Joaquim) : « Il faut le triomphe du fils sur le père afin que le temps s'écoule et que l'histoire se fasse ».

CAHIERS *Dans le film, il n'y a qu'un seul meurtre du père réussi, celui de Almeida par Ramos. Joaquim, lui, ne parvient jamais à tuer réellement son père.*

DIEGUES Mais il est coupable de sa mort : il refuse d'accepter l'héritage et condamne son père. Il ferme le cycle, en faisant à Ramos tout ce que celui-ci a fait à Almeida. Mais Ramos est beaucoup plus lucide que Joaquim sur ce qui se passe au Brésil. Joaquim est engagé dans une contradiction purement personnelle, dont l'aspect politique n'est qu'une fantaisie ou un fantasme.

CAHIERS *Ce cycle qui se ferme donne l'impression d'un processus inéluctable, l' « héritage », dans lequel tout le monde serait compromis.*

DIEGUES C'est une monographie sur une classe, la bourgeoisie. Dans la vie de cette classe, c'est comme ça que ça se passe, et c'est monotone, bien sûr. On ne fait que se disputer un « héritage » qui change de mains sans changer de nature. Lorsqu'à la fin du film Joaquim accepte l'héritage de Ramos, le film recommence. On termine sur un cadrage qui est plus ou moins le même qu'au début, quand Almeida attend un héritier. Peut-être que du point de vue de la morale ordinaire, Almeida, le fermier féodal, est beaucoup plus honnête que Ramos. Mais ça ne change rien, le problème n'est pas là. Et de toute façon, lorsqu'il s'agit d'assurer la reproduction des structures de classe, Almeida est aussi capable d'offrir sa fille. Aujourd'hui, une certaine contestation moraliste du système ressemble beaucoup à cette morale ordinaire de nos aïeux. Je parle du Brésil, mais je crois que ce « cyclisme » est une caractéristique des classes dirigeantes n'importe où : ces classes s'appuient sur un univers moral, parfois fascinant, dont la plupart de leurs représentants ne pratiquent pas les valeurs, ce qui ne les empêche pas de s'en réclamer.

CAHIERS *Mais en offrant sa fille, Almeida reste fidèle à ses principes ; alors que Ramos ne cesse de contredire ses principes, ou même n'a pas de principes. Il y a comme une symétrie : deux moralités souffrantes, Joaquim et Almeida, de part et d'autre du protagoniste (Ramos) qui lui se définit par sa souplesse morale — ses trahisons répétées.*

DIEGUES Almeida a du Brésil une image culturelle idéalisée : Ramos est beaucoup plus pragmatique. La figure de Ramos, c'est l'image d'une certaine industrie qui démarrait à cette époque avec l'idée de progrès, de développement, de création d'un pays moderne capable de supprimer la misère. Au fond, c'est quelqu'un de tourmenté par le sens de l'histoire : il veut suivre le cours inéluctable de l'histoire, mais à *sa* façon : il sait que la lutte de classes existe, que la révolution viendra un jour, que le peuple prendra le pouvoir un jour, d'une façon ou de l'autre. Il n'est ni pour ni contre, il sait simplement que c'est l'inéluctable, et, à sa façon, il est même pressé. Comme il connaît le sens de l'histoire, il pense qu'il peut tout faire tout seul, qu'il peut le faire mieux sans s'encombrer d'une idéologie, et puis donner au peuple un pays « prêt ». Il le dit à Brasilia : « Le peuple ne comprend rien au pouvoir ; cependant on doit faire ce qui doit être fait, jusqu'à ce qu'il soit fort et puisse continuer seul ». C'est la version « de gauche » de la formule « le peuple est un enfant »...

Je ne lui reproche pas moralement ses trahisons, mais j'essaie de démontrer qu'elles correspondent à un manque idéologique, à une certaine conception bourgeoise de la politique, qui ne lie la possibilité de l'action qu'à celle de survivre — ce qui implique des concessions. De concessions en concessions, Ramos perd son chemin, essaie de sauvegarder les valeurs de son univers personnel, et ne réussit pas à échapper à l'engrenage de la politique bourgeoise, qui finalement se tourne contre lui après l'avoir servi. Dans sa jeunesse, au début du film, c'est un « idéaliste » qui croit à ce qu'il fait, un communiste qui veut renverser la dictature fasciste de Vargas. A la fin, c'est un homme du pouvoir qui ne sait plus pourquoi il a fait tout ce chemin. Il est vainqueur et vaincu.

CAHIERS *Cet héritage ne laisse pas beaucoup de chances, politiquement, à Joaquim, son fils.*

DIEGUES La démarche de Joaquim est beaucoup plus subjective, plus névrotique, que celle de Ramos. Au moment où sa contradiction principale, envers son père, est résolue, parce que Ramos est mort, il rentre dans le système, et accepte le même engrenage politique. Peut-être même qu'il reprend le moralisme originaire d'Almeida, son grand-père. Il s'agit au fond de trois générations d'une même classe, chacune avec son alternative politique, qui amène toujours à la même impasse. Pour en sortir, il faut faire éclater les principes et systèmes de cette classe, détruire l' « héritage ». L'impasse, c'est l'absence du peuple.

CAHIERS *Tu as dit quelque part que ton film était sur cette « absence du peuple » (le peuple n'est jamais là pour prendre en main sa propre destinée, on décide pour lui, etc.). Quel est le sens de cette scène vers la fin du film, où Joaquim semble avoir un certain contact avec le peuple ?*

DIEGUES Le rapport de Joaquim avec le peuple est absolument faux ; il n'existe que par la contradiction que constitue son rapport à son père : pour lui, Ramos est l'ennemi du peuple (ce qui, à la limite, est vrai) ; alors, il se mêle à l'ennemi de son père. Mais il n'a rien à voir avec le peuple, et le peuple n'a rien à faire de lui. Joaquim tient des discours sur l'absurde et le désespoir, et le peuple ne le voit même pas. Le peuple ne le comprend pas, ne l'écoute pas, n'a rien à voir avec toute cette tragi-comédie pleine de bruit et de fureur qui ne signifie rien... Quand j'ai tourné cette séquence, j'ai demandé aux gens de la *tenda* (4) de ne pas le regarder, de le laisser tomber comme s'il était un martien au milieu d'une tribu qui ne le voit pas.

CAHIERS *A part cette scène, on voit en effet très peu « le peuple »...*

DIEGUES Ce n'est pas un film sur le peuple, mais sur ceux qui ont parlé et agi en son nom, sur les classes non-révolutionnaires. Dans la séquence à Brasilia, par exemple, où il devait y avoir du monde, j'avais fait venir des figurants, et j'y ai renoncé à la dernière minute ; la même chose s'est passée pour la séquence du meeting, au début du film, quand Ramos et ses camarades distribuent des tracts — il n'y a personne. On ne voit le peuple que dans trois séquences : à la mort de Vargas, parce qu'il était profondément concerné (j'ai néanmoins essayé de tourner ça avec une certaine distance) ; à la fête dans le jardin de chez Ramos, où le peuple est là dans son rôle caricatural et folklorique (on sent qu'ils dansent la *samba* parce qu'ils sont payés pour ça) ; enfin, la séquence où Joaquim va à la *tenda*.

CAHIERS *Il y a une similitude certaine entre la figure de Ramos et celle de Vargas, en ce sens que ni Vargas, ni Ramos ne sont motivés par une idéologie bien précise — à telle enseigne que, l'un comme l'autre, ils peuvent verser aussi bien à droite qu'à gauche.*

DIEGUES Initialement, mon projet était de faire un film sur Vargas. A mi-chemin, j'ai compris que je ne savais pas comment m'y prendre. Alors, j'ai décidé de faire ce film sur l'époque de Vargas, tout en gardant sa présence poli-

tique. Le personnage de Ramos reste quand même déterminé en grande partie par des éléments de l'ancien projet, par des caractéristiques de Vargas et de la génération qui l'a suivi.

CAHIERS *On a en même temps l'impression qu'est montré dans le film le manque d'une idéologie assez nette, assez forte, et assez en prise sur la réalité, pour s'opposer à une politique comme celle de Vargas ou de Ramos. Manque qui donne au film son côté tragico-mélodramatique.*

DIEGUES A partir des années 50, toute une génération politique au Brésil s'est mise à dire que l'idéologie c'était des mots, qu'il n'y avait que le travail, la lutte contre le sous-développement, la construction du pays, le niveau de vie du peuple. C'est l'époque de la construction de Brasilia, l'époque de Kubitschek, de Quadros, de Goulart; on montait de petits systèmes de justification des actes du gouvernement, et on appelait ça « l'idéologie du développement national ». La gauche acceptait avec ravissement, parce qu'elle croyait que nous étions dans l'antichambre du socialisme. Tout ça n'était finalement qu'un pragmatisme développementiste à l'américaine, qui a été à la mode jusqu'au coup d'Etat de 64.

CAHIERS *Je crois qu'il faut insister, à propos de ton film, sur le fait qu'il pointe la place de ce manque idéologique. Car ton film risque de susciter un malentendu, qui consisterait à en valoriser* esthétiquement *le côté « tragico-tropical », sans voir que c'est aussi un film critique sur une certaine façon théâtrale, tragique ou mélodramatique, de concevoir la politique.*

DIEGUES A la fin du film, je crois qu'on comprend que tout ce qu'on a vu était beaucoup plus grotesque qu'on ne pensait. On n'y croit pas, à ce tragique de la conscience bourgeoise malade. Bien que ce soit un pays très fou, le Brésil n'échappe pas à certaines lois générales. Jusqu'à maintenant, aucun parti, aucun groupe politique, personne n'a su dans la pratique faire l'équilibre entre ces deux aspects. Ça serait sans doute l'idéologie de notre révolution nationale. Pour l'instant, nous continuons d'être les bouffons de la lutte anticoloniale.

« La politique bourgeoise comme mélodrame »

CAHIERS *Bien que ce soit une notion dont on a beaucoup abusé, je crois qu'on peut dire qu'il y a dans ton film un affichage tel de signes du tragique et du mélodramatique qu'un effet de distanciation doit nécessairement se produire. Dans la scène où Ramos quitte la maison d'Almeida, par exemple, filmée de très haut...*

DIEGUES Ça devient l'abstraction d'une situation mélodramatique. Il ne s'agit pas de faire de la farce par excès, mais de simplifier, par la synthèse, la signification. Le cinéma a déjà une histoire, on peut jouer avec la mythologie des signes qu'il a déjà créés, et les retourner dans une nouvelle direction. Dans cette séquence de la fuite de Ramos et de sa femme, non seulement il y a le solo de violon très mélo (très beau d'ailleurs — Villa Lobos) mais il y a aussi les hurlements de la jeune fille et de l'enfant. Ça devient trop, on ne peut plus coller à la scène, y « croire » au sens naturaliste. J'ai beaucoup travaillé la bande sonore dans ce sens.

CAHIERS *Et pourtant, les signes du mélodrame sont là tels quels, jamais ridiculisés.*

DIEGUES C'est l'évidence des éléments qui introduit une distance. Ce n'est pas de la farce sur le mélodrame. C'est un film sur la politique bourgeoise comme mélodrame. Mais j'insiste sur le caractère synthétique et simplificateur qui me permet de donner plusieurs informations différentes dans le même plan. Dans la fête au jardin, chez Ramos, par exemple, on voit Grande Otelo avec un portait de Vargas à la main, alors que, dans le film, Vargas est déjà mort : ça suffit, on n'a plus besoin d'entamer toute une discussion sur les rapports politiques de cette scène, on peut la laisser courir vers les nouvelles situations sur lesquelles des informations arrivent en même temps dans le plan.

C'est un film où il arrive beaucoup de choses en même temps ; où tellement d'éléments se contredisent, sont mis en action pour être interprétés par le spectateur, que le film offre toujours la possibilité d'une analyse dialectique de ce qui se passe sur l'écran, et rappelle sans cesse qu'on est devant un plateau de tournage où on *joue* quelque chose qui peut quand même vous concerner. C'est un film qui propose plusieurs niveaux de construction (de lecture) au spectateur. Plutôt une production ouverte qu'un produit à consommer. Je ne sais pas comment le public l'a reçu au Brésil, mais je suis certain qu'un film comme *Les Héritiers* provoque toujours la réflexion, même si on ne l'aime pas tout de suite.

CAHIERS *Une certaine nostalgie nous est sensible dans ton film. En es-tu conscient ?*

DIEGUES Ce film est aussi un aveu et un procès de nos erreurs dans le passé ; ma génération a vécu une partie de ces erreurs, et je ne puis empêcher que s'inscrive dans le film le fait que j'appartiens au même milieu culturel et social que la plupart de mes personnages. Cela donne un côté amer au récit, mais je ne ressens aucune nostalgie : je me fiche de ce passé, de cette comédie grotesque. D'un autre côté, c'est vrai qu'il y a dans le film la recherche d'un Brésil qui n'existe plus, qui est en train de disparaître ou d'être oublié. Je ne sais pas s'il s'agit d'un problème personnel, ou d'un problème de ma génération, ou simplement d'un problème qui n'existe pas — mais aujourd'hui, l'image d'un Brésil « pop » l'emporte sur une autre qui a toujours été au centre de notre intérêt ; et ça m'agace. L'amertume à cause des erreurs commises, je savais dès le tournage qu'elle serait inévitable. Mais cette « nostalgie », je ne l'ai remarquée qu'à la fin du montage. Je crois que c'est le coup d'Etat de décembre 68 qui m'y a amené ; c'est le moment où nous avons commencé de voir nos désillusions dans toute leur nudité. C'est aussi en décembre 68 qu'est née cette génération enragée, « anarcho-conservatrice » (comme l'a définie Rocha), qui est en proie à la frustration politique, au besoin de contester tout ce qui existait avant décembre 68. Le bon côté de tout ça, c'est qu'on a été obligé de tout remettre en question ; Sartre a écrit quelque part une phrase qui nous concerne beaucoup à l'heure actuelle (je cite de mémoire, ça doit être plus beau que ça...) : « On discute de la destruction de la peinture, tandis qu'au dehors les bombes détruisent tout, y compris la peinture. »

CAHIERS *Pour nous, la dimension nostalgique est surtout sensible plastiquement, dans certaines couleurs, certains costumes (la robe de mariée), certains décors (les pétales de rose jonchant le sol) ; et dans ces paysages qu'on voit dans ton film : un Brésil vert, pas du tout le Brésil sec du sertao qu'on a l'habitude de voir dans le Cinema Nôvo.*

DIEGUES Ce vert représentant ce que pourrait être le Brésil. Mais je n'en sais rien, le choix des couleurs, vous savez, c'est quelquefois très inconscient. Un de nos plus grands poètes, Jorge de Lima, disait qu'il écrivait avec l'inconscient pour que les consciences l'écoutent ; il a dit aussi que l'art brésilien ne naîtrait pas de notre volonté, mais plus probablement de notre indifférence. D'ailleurs, dans la première partie du film (la ferme Almeida, les années 30 et 40) je dois beaucoup à Jorge de Lima. Et aussi à Humberto Mauro.

CAHIERS *Est-ce que tu penses que tu nous aurais parlé aussi longuement du cinéma brésilien si tu n'avais pas passé un an en Europe ?*

DIEGUES Mon séjour en Europe m'a donné une certaine distance par rapport à mon obsession du Brésil. D'ici, je le vois en plan général, et plus en gros plan. Mais je crois qu'en Europe, je suis encore plus brésilien.

En plus, j'en avais besoin, parce que *Les Héritiers* a été un film très douloureux à faire. Tous les réalisateurs parlent toujours d'un vide qu'ils ressentent après avoir fait un film ; ce vide-là, je ne l'ai jamais senti : au contraire, j'ai



toujours eu envie de recommencer un autre film le lendemain. Je crois qu'on sent ce vide quand on ne compte que sur ses fantasmes personnels pour faire un film. *Ganga Zumba* et *A grande cidade* sont des films d'auteur dans la mesure où il s'agit d'expression individuelle et libre. Mais ce ne sont pas des films sur des « fantasmes personnels ». *Les Héritiers* est peut-être plus biographique : il raconte des choses que j'ai vécues plus ou moins, ou vu vivre ; c'est comme un reportage sur quelque chose qui n'est pas ta vie, mais qui te concerne directement quand même — mettons, une interview avec ton père... *Les Héritiers* est un film où j'ai mis tout ce que je pense d'une énorme tranche du passé — et après, je n'ai pas eu de « vide », mais un grand besoin de réfléchir sur l'avenir. Maintenant, j'ai un projet en Espagne ; je ne sais pas encore si je le réaliserai, parce que la précensure espagnole n'a pas laissé passer le scénario. C'est un film auquel je tiens beaucoup, et que je ne peux tourner qu'en Europe. De toute façon, j'ai d'autres projets pour le Brésil, et je compte rentrer bientôt.

Il se joue au Brésil en ce moment non seulement l'avenir du cinéma brésilien, mais celui de toute l'Amérique latine. Parce qu'on a commencé les premiers, on arrive les premiers à une situation critique. Mais je crois que les prochains films de : d'Almeida, de Andrade, Barbosa, Barreto, Batista, Bernardes, Borges, Bressane, Calmon, Campos, Capovilla, Coutinho, Dahl, Diegues, Escorel, Farias, Faria Jr., Fontoura, Goulart, Guerra, Hirzman, Jabor, Kendler, Leite, Lima Jr., Martins, Muniz, Neves, Oliveira, Pereira dos Santos, Person, Pires, Ramalho, Rocha, Rosemberg, Santeiro, Santos, Sao-Paulo, Saraceni, Sarno, Sganzerla, Soares, Thiago, Tonacci, Trigueirinho, Veloso, Viana, Viany, et d'autres que j'oublie, prouveront qu'on peut la dépasser — et que tout ce qu'on a affirmé n'était pas seulement une illusion.

Propos recueillis au magnétophone en octobre 1970, *à Paris, par Jacques Aumont, Edoardo De Gregorio, et Sylvie Pierre ; relus et corrigés par Carlos Diegues.*

(1) Le mouvement « moderniste » est né, en tant que tel, de la « Semaine d'art moderne » qui eut lieu à Rio en 1922 : semaine de discussions théoriques autour de la peinture, de la littérature, de la musique. Le mouvement moderniste se réclamait, contre la culture académique, des précédents futuristes (italien et russe : Marinetti, Maïakovski) et constructiviste. Les personnalités les plus marquantes en furent les écrivains Mario de Andrade (l'auteur de « Macunaima ») et Oswald de Andrade (qui rédigea le manifeste « L'Anthropophagie »), le peintre Tarsila et le musicien Villa-Lobos.

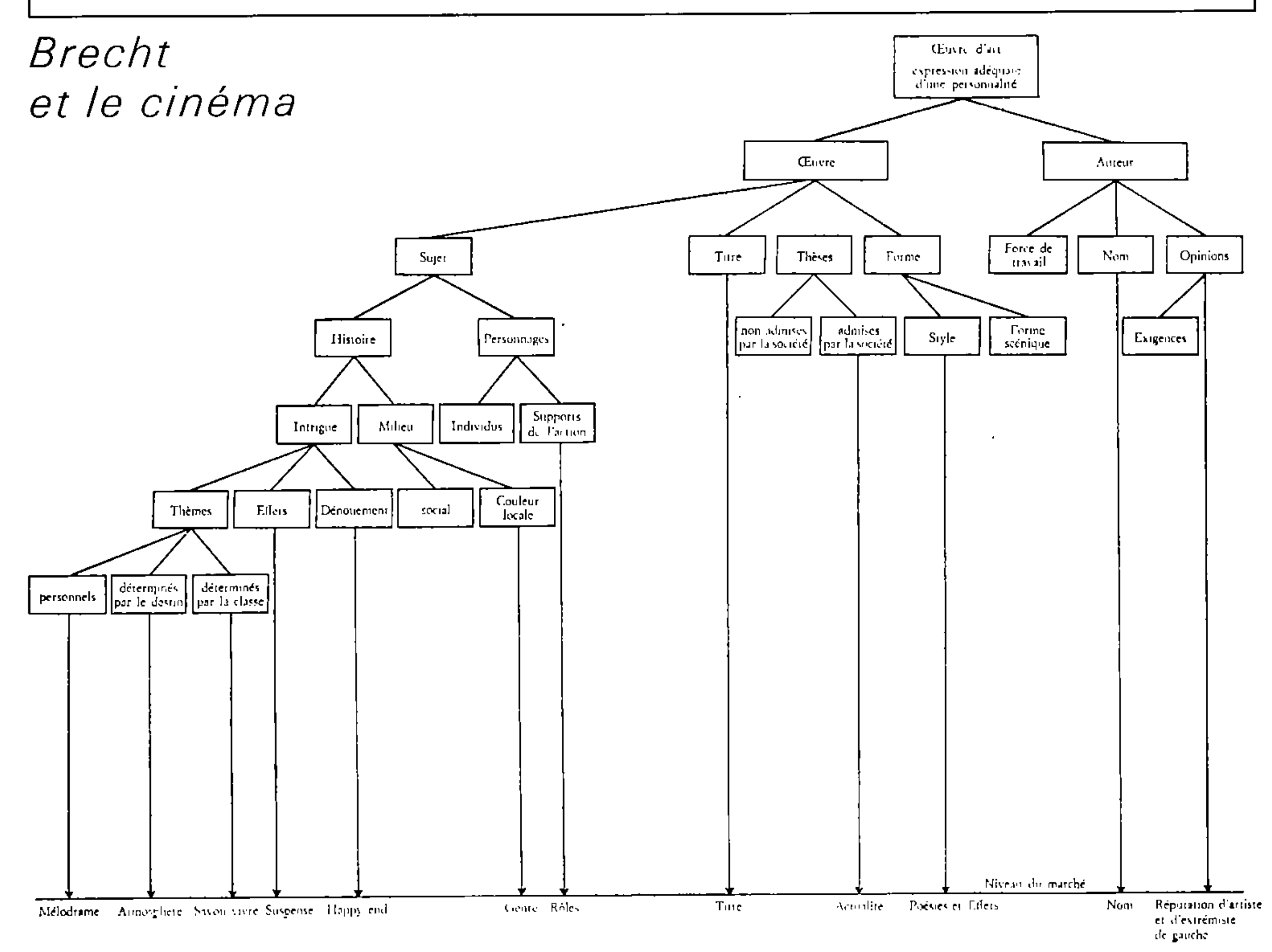
(2) Eduardo Escorel est le monteur d'un certain nombre des films les plus importants du Cinema Nôvo (*Macunaima*, *Cara a cara*, *O bravo guerreiro*, *Les Héritiers*, et tous les films de Rocha depuis *Terre en transes*).

(3) Nara Leao, chanteuse très populaire au Brésil — par ailleurs Mme Carlos Diegues.

(4) Le mot *Tenda* désigne à la fois le lieu où se réunissent les pratiquants de la *Macumba* (religion populaire, d'origine noire, comptant plusieurs millions d'adeptes), et l'ensemble des membres d'une même « paroisse ».

INFORMATIONS NOTES CRITIQUES

Brecht et le cinéma



Ce schéma, dit « schéma par démontage », est extrait de « Sur le cinéma », premier des trois recueils de Bertolt Brecht que les Editions de l'Arche viennent de faire paraitre, sous le titre générique « Ecrits sur l'art et la littérature » (les deux autres : « Sur le réalisme », « Les arts et la révolution »). Nous reviendrons largement sur ces textes fondamentaux dont il importe de penser la *réinscription* et la *réactivation* dans le contexte politique et théorique contemporain. Ce schéma, dessiné par Bertolt Brecht au moment du procès qu'il intenta en 1930 à la Société Cinématographique Nero-Films pour l'adaptation qu'il jugeait dénaturante de « L'Opéra de Quat'sous », illustre le mécanisme double de *distorsion* et de *refoulement* par lequel une œuvre au départ subversive voit « réduire les tensions de son unicité contradictoire » aux fins d'ajustement aux lois du marché et d'acceptabilité politique. Dans l'ordre de la distorsion, on notera par exemple comment les « opinions » de l'auteur se transforment en « réputation d'extrême-gauche » ou les « thèmes déterminés par la classe » en « savoir-vivre », etc. Quant au refoulement, il s'exerce sur un certain nombre de déterminations *tombant en route*, pour des raisons que leur seule énumération fera apparaitre, soit : *force de travail, exigences, forme scénique, thèses non admises par la société, milieu social, individus* (notion à préciser en tenant compte du contexte culturel et politique de Brecht). Il est évident que ce processus de démontage (pouvant d'ailleurs fonctionner de bas en haut comme processus de montage, Brecht indiquant qu'une œuvre peut être de part en part conçue et construite *en vue* de son admissibilité) est plus que jamais à dénoncer sur toutes les scènes où il s'opère, à un moment où la répression franche *aussi bien* que les travestissements « révolutionnaires » s'aggravent dans le champ, *entre autres*, des pratiques signifiantes. — J. N.

Pesaro

L'évolution en dents de scie, d'année en année, du festival de Pesaro, a eu lors de sa sixième édition, le résultat appréciable qu'un nombre restreint de films fut présenté dans les meilleures circonstances possibles — meilleures circonstances non pas pour la vision des films, toujours aussi aléatoire, mais pour la réflexion sur eux. Pour chaque film un cahier imprimé contenait, outre le matériel d'un press-book classique, un texte critique, une interview du réalisateur et un découpage du film (généralement liste des plans, parfois seulement des séquences ou des dialogues). Quant aux débats, au lieu d'être centrés sur un point de théorie comme les premières années, ils avaient pour objet les films présentés, mais avec un progrès considérable sur la logorrhée révolutionnariste de 68. Non que l'on y parlât moins : leur durée, de 1 h 15 en 1969, passait en moyenne à 2 h 30. Mais une évolution apparaissait petit à petit, surtout grâce à l'impact de certains films, tendant à décanter le lourd passif théorique hérité par la critique italienne (Lukacs, dévoyé en Aristarco, voire en Plebe), et dont jusqu'à présent seule l'équipe de « Cinema e Film » s'était libérée. (Il est question des Italiens, parce que sur 600 invités, il y avait une centaine d'étrangers seulement ; il n'en reste pas moins que le niveau de la critique italienne des quotidiens est supérieur à son homologue français.)

On était parti d'un aplatissement total du rapport politique-cinéma, ou même d'un refus de ce qu'il y ait rapport et non identification. Les proclamations d'Umberto Silva contribuaient à éloigner le problème. Son film, *Come ti chiami, amore mio*, commence par ce carton : « En travaillant à ce film, nous avons constaté que tout message que nous voudrions communiquer serait automatiquement mystifié par les codes linguistiques cinématographiques actuels, qui tendent à la perpétuation du système socio-économique, auquel ils se rattachent même quand ils semblent le condamner et en condamner les institutions. Aussi, le film veut être avant tout une condamnation radicale de l'autoritarisme de ces codes linguistiques. » Le film, superproduction (scope, couleur, vedettes) de l'underground chochotte et fascisant, à mi-chemin entre Marinetti et Blasetti, se trouva curieusement sur les mêmes positions que l'envoyé de « Cinemantics », lorsque celui-ci reprocha à Leonard Kastle de ne pas rejeter le système représentatif du cinéma américain dans *The Honeymoon Killers*, sans soupçonner que le film l'avait plus profondément miné.

A côté ou après ce contre-sens grossier, qui aurait contraint — et contraignit souvent — à occulter les films au profit des éléments de la discussion,

l'attitude la plus répandue exigeait de chaque film la délivrance d'un message idéologique sans équivoque, et conforme à celui qu'en attendait le locuteur. Les critiques trouvèrent ainsi *Ice* et *Paruchizan Zenshi* trop à gauche, *Le parole a venire* et *Seize the Time* (Italie) trop à droite, et s'estima satisfaite de *El Chacal de Nahueltoro* (Chili) et *Tercer mundo tercera guerra mundial* (Cuba, tous les deux nuls), le sentimentalisme tiers-mondiste jouant ici, tout comme l'anticommunisme bête joua au profit de *Reconstituirea* (Roumanie) et *Struktura Krysztalu* (Pologne, tous les deux nuls) : ces derniers films ne disant rien du tout, on assuma aussitôt que ce silence disait tout ce qu'il taisait.

Cette surestimation exclusive du message aboutissait évidemment à un aveuglement sur les films : par exemple, *Le parole a venire* (Peter Del Monte, Italie), mis de côté avec quelques remarques inconséquentes sur la progéniture du néoréalisme, alors qu'il s'agit de tout autre chose dans ce moyen métrage curieux, camusien et ouvriériste, mais d'une cohésion et d'une rigueur peu italiennes, et qui le rendent bien supérieur au premier Del Monte, *Fuori campo*. Les discussions sur *Détruire dit-elle*, sur *Le Jouet criminel*, sur la rétrospective Garrel et quelques autres, furent un début de démêlage : elles obligeaient au moins à une distinction non normative entre le déchiffrement exigé par ces films et le caractère purement transitif de certains autres, défendus dès lors au nom d'une efficacité mal définie.

Ainsi, des syndicalistes italiens décelaient-ils immédiatement la démagogie fondamentale de *Camarades* (qui ne se trouva défendu, avec quelle mauvaise conscience, que par quelques critiques, surtout français, au titre de « tentative estimable »). Mais les mêmes syndicalistes avaient, la veille, présenté et défendu *Il contratto*, « notes sur l'automne chaud de la métallurgie, réunies et présentées par Ugo Gregoretti » pour le compte des trois centrales syndicales (FIOM/CGIL, FIM/CISL, UILM) ; or, le film représente, dans le domaine du documentaire, le même type d'escroquerie que le Karmitz : narration linéaire substituant aux rapports de causalité la séquence chronologique la plus maigre, clins d'œil au public, appel à l'identification bête ; le style des pires « Carrosello » de la RAI. La lucidité heureuse des syndicalistes devant *Camarades* ne concernait donc que le rapport truqué du film au public : rapport entre l'occultation des syndicats dans le film et le propos du « plus vaste public à atteindre » dans son intention — et donc dans sa mise en œuvre, sans que cependant cette dernière conséquence (partant le mythe réactionnaire de la prise de conscience du protagoniste, le brechtisme de surface du film) puisse être mise en cause par eux.

Bernard EISENSCHITZ.

Tristana

TRISTANA Film espagnol de Luis Buñuel. **Scénario** d'après la nouvelle de Benito Pérez Galdós **Adaptation et dialogues** : Luis Buñuel et Julio Alejandro. **Image** : José F. Aguayo. **Décors** : Enrique Alarcon. **Montage** : Pedro Del Rey. **Son** : José Nogueira et Dino Fronzetti. **Interprètes** : Catherine Deneuve (Tristana), Fernando Rey (Don Lope), Franco Nero (Horacio), Lola Gaos (Saturna), Jesús Fernández (Saturno), Antonio Cases (Don Cosme), Julio Gorostegui (Don Zenon), Alfredo Santacruz (Don Antonio), José Blanch (Don Praxedes). **Directeur de production** : Juan Estelrich. **Production** : Epoca Films, Talia Films (Madrid), Les Films Corona (Paris), Selenia Produzione (Rome). **Distribution en France** : Valoria Films. **Début du tournage** en octobre 1969 à Tolède. **Durée** : 105 mn.

1. Dans le système dans lequel s'insèrent les œuvres aujourd'hui, l'acte de lecture équivaut à un effacement de « l'inscription » produite :

1) parce que la lecture remet « naturellement » le référent à la place du signe qu'elle déchiffre (« le signe est une secondarité provisoire », Derrida) ;

2) parce que la lecture des récits est conçue comme une consommation et une consumation : une intrigue connue est une intrigue usée : qui ne pourra plus « resservir » (la lecture périme le texte ; le signifié efface le signifiant) ;

3) parce que le travail d'inscription n'est produit que pour être « dissipé » en jouissance esthétique (la lecture doit être un acte *facile* : écrire c'est masquer les difficultés).

Dans cette « façon » de consommer les œuvres, le rôle de l'idéologie se dévoile clairement. Il s'agit bien, en effet :

— de placer l'écriture dans une position de secondarité par rapport au « réel » ; de nier la pratique scripturale (1°) ;

— de refouler le symbolique au profit de l'anecdotique (2°) ;

— de clôturer les effets de l'œuvre dans l'inoffensive dimension esthétique (3°).

Néanmoins l'effacement n'est-il pas la « fatalité » de toute lecture — fatalité liée à la nature du langage — comme l'indique Blanchot (« L'oubli souffle dans l'intimité de toute parole ») et même sa nécessité (la condition d'une véritable lecture plurielle : une lecture qui ne jouerait pas — plus — comme totalisation de sens — l'oubli de l'un d'entre eux devenant une « faute » de lecture — mais comme embrayage de systèmes, cf. Barthes « S/Z » « la lecture, l'oubli ») ?

La différence entre l'un et l'autre mode d'effacement étant que le premier équivaut à une annulation, alors que le second est la condition par laquelle le lecteur (le spectateur) accède au texte moderne — pluriel et plus seulement polysémique. On voit que le problème, aujourd'hui, n'est pas de produire des œuvres ineffaçables, mais au contraire de produire des œuvres dont l'effacement — dont le *pouvoir* d'effacement — ne se réduise pas — une annulation (reste un effet textuel). (1)

2. On privilégie généralement, dans les films de Buñuel, les « écarts de conduite » auxquels se livrent les personnages : bourgeois perdant leur savoir-vivre dans *L'Ange exterminateur*, femme du monde se prostituant (*Belle de jour*), etc., comme si ces conduites transgressives constituaient l'essentiel du discours, le « reste » n'étant là que pour mieux les mettre en relief.

Il faut s'opposer à cet « écrémage » du texte buñuelien, d'abord parce que Buñuel lui-même met de plus en plus l'accent sur ce reste, c'est-à-dire, si l'on veut, sur la norme bourgeoise, mais surtout parce que, structuralement, ce clivage n'est pas pertinent : aucune partie d'un texte n'est plus « importante » qu'une autre ; toutes signifient autant et sans précellence. Ce n'est donc plus sur tel « moment » du trajet des personnages qu'on va s'interroger mais sur la réversibilité de leur parcours, sur le mouvement lui-même, dans son dédoublement. Et le blasphème qui correspondra à l'une des phases, ce n'est plus comme rupture de l'ordre (et du mouvement) qu'on le lira, mais au contraire comme l'envers d'un jeu, comme le moment obligé d'un circuit, parcouru dans sa continuité.

Ainsi, on pourra voir que les personnages de *L'Ange* reproduisent de manière inversée leurs parcours, comportements, discours, du début jusqu'au moment où toute inscription ayant été doublée de son envers symétrique, c'est-à-dire gommée, tout va s'équivaloir et rentrer dans l'ordre, de la même manière dont les actes et discours amphibologiques de Don Quintin, Simon, Nazarin, ou Belle-de-jour, finiront eux aussi par s'annuler rigoureusement.

A cette réversibilité des conduites, *Tristana* fait plus que de souscrire, il tente semble-t-il d'en faire la théorie. On en verra un indice dans la forme oscillatoire donnée au film : après un premier « mouvement » allant jusqu'à la mort de Don Lope, les images font retour, selon une chronologie strictement inversée, jusqu'à leur coïncidence précise avec la première scène du film : à ce moment, correspondant à une période oscillatoire complète, le film s'achève.

3. Tristana se compose de deux volets symétriques : dans le premier, Don Lope, vieillard désargenté aux propos anarchistes, abuse de la pupille qu'on lui avait confiée. Celle-ci s'enfuit avec un autre homme. Dans le second, Don Lope hérite, se réconcilie peu à peu avec l'ordre en place, accueille sa pupille quand elle revient, et l'épouse malgré l'infirmité qu'une maladie soudaine lui a laissée. Celle-ci, de douce et passive, est devenue dure et autoritaire. Un double mouvement anime ce récit dont on repérera certains effets de lecture.

I) *Effacement des signifiés.*

Le film opère une annulation rigoureuse de chacun des actes et discours proposés lors de la première partie :

1) Don Lope couche avec sa nièce mais ne l'épouse pas.

— Don Lope ne couche plus avec sa nièce mais l'épouse.

2) Don Lope, pauvre, profère des discours anarchistes et anticléricaux.

— Don Lope, riche, se réconcilie avec l'ordre et l'Eglise.

3) Le « père » transgresse impunément l'interdit de l'inceste.

— La mort punit la transgression.

4) Tristana est abusée par son oncle-tuteur.

— Tristana se venge de l'outrage en accélérant sa mort.

5) Tristana est « souillée » par son « père » symbolique.

— Tristana est « purifiée » par l'amputation.

Cette réversibilité précise, premier mouvement du film, a d'abord pour fonction, d'annuler non le texte mais sa dimension anecdotique : l'intrigue, réitérée malgré l'interdit (cf. 2°) se gomme d'elle-même. Le signifié ne peut plus effacer le signifiant puisqu'en s'auto-effaçant, il le libère au contraire. Par ailleurs le processus de l'annulation rééquilibrante fait intervenir le lecteur, ou plutôt l'acte de lecture, dans ses deux acceptions, « classique » et « moderne ». Comme addition de sens d'abord : tous les sens positifs étant déduits par la suite jusqu'au rééquilibre (2). Comme articulation de systèmes surtout : en effet, les quelques exemples que nous donnons ne peuvent être considérés comme des opérations compensatoires que parce que des systèmes précis sont « naturellement » introduits par le lecteur pour faire jouer cette compensation.

Ainsi la mort de Don Lope n'efface sa transgression, et ne venge Tristana que parce que le spectateur introduit le code d'une certaine morale qui fait justement jouer le châtiment comme contre-partie du blasphème. On pourrait dépister de la même manière d'autres codes, comme ceux qui déterminent une constance et une logique du comportement en fonction de la « nature humaine », ou remarquer que la lecture enchevêtre tout aussi « naturellement », l'anecdotique et le symbolique.

En s'effaçant dans la lecture, le signifié exhibe donc ainsi les codes qui tiennent lieu du sujet lisant.

Ce qui différencie *Tristana* de ce que serait un film « exemplaire » montrant lui aussi le crime et son châtiment, c'est ce voile soulevé, l'exhibition comme telle d'une morale de la Vérité à travers une lecture qui *effectue* un certain nombre d'articulations.

2) *Inscription du signifiant*

Si les signifiés annulés par des codes culturels divers ne peuvent que s'additionner et se retrancher, les signifiants, beaucoup plus profondément vont se trouver pris dans un travail textuel de déplacement, qui équivaut à une *perversion* de leur mode d'inscription. Deux exemples :

L'argenterie : Sans le sou, Don Lope vend son argenterie. La somme d'argent qu'il en tire va alors s'échanger contre un certain nombre de signifiants, parfaitement repérables : robes de Tristana, aliments. Un peu plus tard, l'argenterie sera rachetée avec l'argent de l'héritage. Deux remarques peuvent être faites :

— s'affirme, structuralement, le rôle moteur de l'argent dans le récit. C'est grâce à lui que la fiction peut se poursuivre : habillée, Tristana sort, rencontre le peintre... Riche, Don Lope peut « racheter » Tristana. Injecter de l'argent — aussitôt transformés en signifiants précis — c'est alimenter le récit, lui fournir la matière première nécessaire à son fonctionnement ; c'est aussi donner le départ à un processus de migration signifiante qui excède toute fixation ponctuelle sur un signifié.

— Par une métonymie très précise et parfaitement réglée, le signifiant de l'argent va se fixer sur l'argenterie : c'est de l'argenterie dont on tire, au début, un peu d'argent. C'est son retour qui signale, en premier lieu, l'héritage. D'autre part, le terme fréquemment employé par Don Lope de « vil *métal* » contribue à cette identification : bien qu'il s'agisse pour lui d'une métaphore, le terme joue comme métonymie pour le récit (pour le spectateur). L'argent, force conductrice du récit, effectue ainsi un travail de dislocation et de perversion du signe : un signifiant, débarrassé de sa ponctualité (de son ajustement à un signifié) est pris dans un processus de migration qui se développe parallèlement au récit.

Le piano. Il intervient trois fois :

1) Tristana chez elle oublie que le piano a été vendu (pour payer les dettes).

2) Tristana lit une partition et fait semblant de jouer.

3) Tristana joue sur un piano que Don Lope vient d'acheter avec l'argent de l'héritage.

Cette séquence transfictionnelle part du manque du signifiant (1 et 2), lequel se trouve comblé en 3 de deux manières : le piano comme objet (invisible en 1), le piano comme instrument sonore (Tristana ne produisait pas de sons en 2). Cette séquence, tout entière constituée sous le signe du manque, se bouclerait en 3 (le piano changé contre de l'argent ; l'argent rachetant le piano) si le signifiant du manque — apparemment comblé — ne se trouvait brutalement déporté ailleurs, en l'occurrence sur la jambe de Tristana, dont un cadrage en gros plan vient, *pour la première fois*, révéler l'amputation. Un peu plus tard, la jambe absente sera remplacée par une prothèse sans que cela mette un point final au « déficit » initial, bien au contraire.

Dans cette séquence se trouve peut-être la « clé » du film, en tout cas, le modèle selon lequel le signifiant s'y trouve distribué. Constitué autour d'un manque central, celui du phallus (il s'agit d'un récit de castration (3), mais aussi par ce manque même, le récit fait jouer un certain nombre de « signifiants discrets » comme *substituts* de l'objet central (l'argenterie-argent, le piano, les discours de Don Lope, la jambe artificielle), ce qui n'a pas pour effet de combler le vide, mais de le déplacer... L'économie rigoureuse qui régit le signifiant dans le film pointant au terme du récit, c'est-à-dire au terme du déplacement, ce que celui-ci ne peut plus recouvrir (le manque de phallus) dans la scène où Tristana le révèle à Saturno qui n'en peut soutenir la révélation.

C'est en dévoyant de la sorte l'inscription du signifiant, c'est-à-dire en substituant à une liaison verticale signifiant-signifié un système horizontal reliant des signifiants entre eux (chaîne dont le phallus est l'origine absente et dont chacun des maillons se donne comme son tenant-lieu) qu'un film comme *Tristana* produit sa transgression véritable : le signifiant comme imposture avérée, le refus du signe comme modèle de clôture et de plénitude. — Pascal KANE.

(1) De la polysémie du texte à son pluriel, la différence ne consiste pas dans la quantité des sens proposés, mais dans leur organisation intérieure, dans la manière dont ils sont *disposés* en vue de la lecture. En somme, le texte pluriel propose une autre approche au lecteur par laquelle, comme le dit Barthes, il accèdera pleinement au signifiant. Il ne s'agit plus d'additionner ou de retrancher des sens *déjà là*, mais d'articuler entre eux une infinité de codes, de réinscrire le texte, de retrouver le présent de son inscription. Dès lors tombe la barre qui oppose la lecture à l'écriture.

Mais pour permettre cette approche du pluriel, il faut d'abord déblayer le terrain, faire place nette des sens singuliers, statiques, dénombrables et repérables que le texte classique avait l'habitude de déposer, comme des alluvions, sur sa trajectoire : ce vide nécessaire, ce n'est pas bien sûr, le stade antérieur du marquage mais, au contraire, un re-marquage postérieur.

C'est en se centrant sur ce re-marquage, c'est-à-dire sur une problématique de l'effacement (non pas passif, mais auto-effacement) que le texte bunuelien *produit* son dépassement du texte classique et les conditions de son pluriel.

(2) Le rééquilibrage est certainement le fin mot de tout le cinéma classique ; il se manifeste :

— dans le travail scénarique comme effet du code herméneutique en vigueur : intriguer-révéler ;

— dans le travail technique de mise en scène : frustration-jouissance (visuelle) ; (c'est l'intérêt d'un film comme *Rosemary's Baby*, que de conduire à sa limite, c'est-à-dire à leur plus grande tension les deux termes, et de tirer les plus violents effets de jouissance de leur résolution) ;

— dans les effets esthétiques produits : c'est le soulagement des tensions de l'âme dont parle Freud par opposition au plaisir préliminaire.

Le rééquilibrage bunuelien dépasse d'emblée ce schéma grâce à l'absolue réversibilité des deux termes et par l'effet de gommage produit qui en déplacent sensiblement la portée.

(3) Cf. l'article de Bonitzer, n° 223.

NOTES SUR LES FILMS SORTIS EN EXCLUSIVITÉ A PARIS DU 9 SEPTEMBRE AU 27 OCTOBRE 1970

Le Cercle rouge

LE CERCLE ROUGE Film français de Jean-Pierre Melville. **Production :** Corona 1970. **Scénario :** Jean-Pierre Melville. **Images :** Henri Decaë. **Montage :** Jean-Pierre Melville. **Musique :** Eric de Marsan. **Interprétation :** Alain Delon, André Bourvil, Yves Montand, Gian Maria Volontè, François Périer. **Distribution :** Corona. **Durée :** 2 h 30 mn.

Le cercle dont il est question (et rouge, de surcroît, on se demande pourquoi), c'est celui, évoqué par Rama Krishna citant le Bouddha, où se retrouveront, quoi qu'ils fassent (lisez : après quelques péripéties dans le scénario), et au jour choisi par le Destin (à la dernière séquence du film), ceux dont ledit Destin (l'Auteur tout-puissant) a décidé que leurs sorts devaient être inextricablement liés (les trois-quatre personnages de la fiction). A cette boursouflure métaphysique, jusqu'au drame cosmique, d'un méchant bout de scénario « policier » (littéralement, le premier venu : deux voleurs volent, un policier police, un ex-policier se dévergonde), on peut reconnaître, dès le prégénérique, sur fond de Bouddha grimaçant un rire, à qui, et à quoi, l'on a affaire : une fois de plus, le recours typiquement melvillien à la racaille « Tragique ». Signe que viennent confirmer, sinistrement, les deux heures suivantes, qui ne font donc que ressasser les précédents « Melville » : il n'y aurait rien à dire d'un tel film (sinon renvoyer, pour cause de répétition, à ce qui s'est dit, ici par exemple, sur *Le deuxième souffle*, *Le Samouraï* ou *L'Armée des ombres*) si le leurre qu'il suppose et installe n'avait fonctionné de façon particulièrement pernicieuse.

En l'état actuel des choses, le spectateur ne peut, devant *Le Cercle rouge*, que se trouver doublement piégé : 1. par ce qu'il voit sur l'écran, le film, non sans conscience de ses moyens (on sait que J.-P. M., plus lucide que nombre de ses exégètes, fait plus volontiers confiance à quelques « recettes » qu'à l'intelligence du spectateur), passant à très peu de frais pour « léché » (« de la belle ouvrage ») : au niveau plastique, un travail efficace (et limité) de Decae imposant un « style de couleur » très uniforme, qui saute aux yeux (ce « bleu-gris » tant célébré déjà) et fait oublier, par exemple, la banalité des cadrages lorsqu'ils ne se soutiennent pas de quelque grosse machine du type hélicoptère ; comme, parallèlement, au niveau du scénario, la rigueur ostentée dans la préparation et l'accomplissement du hold-up, ne fait que masquer l'indigence réelle de l'invention (bornée à deux-trois gadgets débiles) ; 2. surtout, par le véritable délire critique qui a précédé et accompagné la sortie du film tonitruant, en une belle orchestration, le mythe du Démiurge diabolique, capable aussi bien de ruser avec ses acteurs (voir l'inénarrable article de Cau dans Pariscope, comparant Melville à Dompteur, et Delon à Fauve — ou Félin, je ne sais plus), que d'apprivoiser sa technique ; enfin, on vous le dit : une tête métaphysique.

Quel est maintenant, l'effet constaté de ce double piège ? 1. A valoriser sans autre le côté « bien huilé » de cette mécanique qui « tourne rond », on s'épargne avec élégance et discrétion toute réflexion encombrante sur tout possible « contenu » du film, en vantant simplement le produit bien fait et divertissant, mais aux résonances universelles et profondes — sub specie aeternitatis, s'entend. Or, le leurre est ici absolu : *Le Cercle rouge* est un film plutôt mal fait, au scénario boiteux, fourmillant de scènes adventices maladroitement amenées, aussitôt abandonnées (la lettre anonyme, le « dossier Mattéi », etc.) ; au montage arbitraire (les innombrables et inutiles inserts en G.P., sur Delon par exemple) ; à la « mise en scène » grandiloquente (la première scène entre Delon et Volontè, parmi vingt autres aussi ridicules à force de sobriété pompeuse). Quant aux acteurs, passons : seul Bourvil, bien sûr, toujours aussi remarquable (mais ici, comme ce fut pour lui presque toujours le cas, malgré le film)... 2. et surtout, faisant passer au compte d'une réflexion de type éternitaire et pascalien un discours vaguement nostalgique d'on ne sait trop quel *Law-and-Order*, on n'aboutit qu'à décorer de l'appellation, qui en impose, de pessimisme-de-grand-artiste-sur-une-humanité-misérable, un assez plat

A NOS LECTEURS :

LES CAHIERS A GENNEVILLIERS

Le ciné-club de Gennevilliers (Maison pour tous) nous a proposé d'établir son programme et d'animer ses séances, en collaboration avec son équipe.

Les séances auront lieu les 2e et 4e mercredis de chaque mois.

Pour tous renseignements sur les horaires et les programmes, téléphoner à 793 21 63.

apologue d'une conception pour le moins marcellinienne de la police (« tout suspect est coupable jusqu'à ce qu'il ait fait la preuve de son innocence — et même après »). On voudrait croire que telle mystification idéologique requiert, à tout le moins, des moyens un peu plus subtils que ceux mis en œuvre par *Le Cercle rouge* : tels ou tels critiques, et non des pires, allant jusqu'à y voir « une dénonciation des méthodes policières », nous rappellent au contraire, s'il en était besoin, que de tels films, aussi évidente que soit leur nocivité, nécessitent encore la plus grande vigilance. — J. A.

Esclaves

SLAVES (ESCLAVES) Film américain de Herbert J. Biberman. **Production :** Theatre Guild Films, 1969. **Scénario :** Herbert J. Biberman, John O. Killens, Alida Sherman. **Images :** Joseph Brun. **Musique :** Bobby Scott. **Interprétation :** Stephen Boyd, Dionne Warwick, Ossie Davis, Robert Kya-Hill, Marilyn Clark, Shepperd Strundwick. **Distribution française :** Etoile Distribution. **Durée :** 1 h 50 mn.

Après trois films hollywoodiens obscurs, *One Way Ticket* (1935), *Meet Nero Wolfe* (1936) et *The Master Race* (1944), Biberman, un des Dix de Hollywood, devint célèbre pour *The Salt of the Earth* (1953), production totalement méritoire dans le contexte où elle apparut. Son premier film post-maccarthyste, réalisé à 69 ans, lui vaut en France un accueil attendri unanimement élogieux, encouragé par la survalorisation systématique de tout ce qui a tant soit peu été atteint par le *blacklisting* des années 1947-1953, due à des critiques et des cinéphiles de droite, pour des raisons assez claires : ces choses-là appartiennent au passé.

Le début du film ramène nettement à l'école documentariste new-yorkaise des années trente ; ce parti pris, appliqué à un sujet historique, pourrait justifier ou du moins excuser la direction désastreuse des scènes jouées. Vers la fin du premier tiers, le scénario prend un virage brusque (avec l'arrivée du personnage de Stephen Boyd) ; le film devient dès lors le traitement, conventionnel et psychologiste, d'une intrigue démarquée de *L'Esclave libre*. La superposition de deux films — l'un, vieillot, sur l'oppression des Noirs au XIXe siècle, l'autre, maladroitement hollywoodien, sur l'agonie du Vieux Sud — ridiculise tout ce que le scénario avait d'intéressant (en particulier une interprétation historique, limitée à ce qu'en disent les personnages, et rendue incompréhensible), n'est plus qu'une suite d'idées inefficaces. Par ce jeu de passe-passe, la dernière instance devient la « perversion » (?) sexuelle de Boyd, à qui sont prêtés des propos et des goûts anachroniques. Référence, là aussi, à *L'Esclave libre* et à la scène de la confession de Gable (dont Boyd essaie courageusement d'imiter le jeu) : mais tout ce qui avait pu faire du film de Walsh, aux intentions conservatrices, un des révélateurs les plus puissants de l'idéologie sudiste, est évidemment absent de l'approche de Biberman. — B. E.

Cité de la violence

CITTA VIOLENTA (CITE DE LA VIOLENCE) Film italien de Sergio Sollima. **Production :** Unidis-Fono Roma (Rome) - Universal Productions (France), 1970. **Scénario :** Sauro Scavolini, Gianfranco Calligarich, Lina Wertmuller et Sergio Sollima. **Images :** Aldo Tonti. **Montage :** Nino Baragli. **Musique :** Ennio Morricone. **Interprétation :** Charles Bronson, Jill Ireland, Michel Constantin, Telly Savalas, Umberto Orsini. **Distribution :** Cinema International Corporation. **Durée :** 2 h.

Quelle est la validité aujourd'hui d'un film de pure cinéphilie ? Le dernier Sollima donne une réponse moins catégoriquement négative que ses équivalents du reste de l'Europe, bien que les emprunts y soient à la limite du démarquage : le film fonctionne sur le mythe de la blonde fatale, transposé directement depuis Lana Turner et Veronica Lake, et s'achève — assez brillamment — sur une combinaison des finales de *The Fountainhead* et *The Sniper !* On considérera ce que ce retour aux sources a de positif : — dans le cinéma commercial européen justement, puisque quelques Italiens, dont Sollima, y sont les seuls à s'évertuer à conjuguer commerce et progressisme, entreprise sans espoir qui voudrait voir le meilleur de Hollywood resurgir à Rome ; — dans le cinéma italien, où le goût du message et celui du racolage s'occultent l'un l'autre, et alternativement (les derniers Pontecorvo, Petri, etc., font mieux apprécier le mérite de Sollima) ; — dans la production de Sollima, où le retour au film policier a l'avantage d'empêcher le ressassement, l'abstraction et la tentation de l'allégorie politique, vers lesquels les règles du western italien l'entraînaient.
B. E.

Le Reptile

THERE WAS A CROOKED MAN (LE REPTILE) Film américain de Joseph L. Manckiewicz. **Production :** Joseph L. Manckiewicz pour Warner Bros, 1970. **Scénario :** David Newman et Robert Benton. **Images :** Harry Stradling Jr. **Musique :** Charles Strouse. **Interprétation :** Kirk Douglas, Henry Fonda, Hume Cronyn, Warren Oates, Burgess Meredith. **Distribution :** Warner Bros. **Durée :** 2 h 6 mn.

1.1. Il faut selon Georges Bataille distinguer deux soleils : celui, abstrait et bénéfique, qu'on ne regarde pas ; et celui qu'on regarde. Sur ce dernier : « Le fait de fixer le soleil a été tenu pour un symptôme de démence incurable et des médecins aliénistes ne l'égalaient qu'à celui de manger ses excréments » (Œuvres complètes, II, p. 417).

1.2. On trouve dans le western classique un écho de ce dualisme solaire dans l'opposition mythologique entre *l'étoile* du shérif (métaphore du soleil abstrait) et les *dollars* criminels (soleil excrémentiel). Cette opposition est formalisée dans *Rio Bravo*.

2.1. Que se passe-t-il, thématiquement parlant, si l'opposition est pervertie, c'est-à-dire si l'homme de la loi, l'homme à l'étoile, est aussi un homme de dollars ? on obtient d'abord la série du western italien, où le mot « dollar » prend valeur d'emblème, comme on sait, et dont on connaît la surenchère sanglante et excrémentielle. Mais c'est alors la loi *américaine* que les Italiens « traînent dans la boue », ce qui ne va pas non plus sans une transgression syntaxique.

2.2. Or il semble bien que le succès du western italien ait entraîné dans le cinéma américain comme un retour de son refoulé excrémentiel, et depuis, de la *Horde sauvage* au *Reptile*, on peut voir le western hollywoodien occupé à manger ses excréments, c'est-à-dire à regarder le soleil et à n'y voir que du feu. Car il est difficile d'être aussi aveugle à cette idéologique dominante qu'on prétend, ou qu'on feint, de dénoncer. On notera d'autre part, dans *le Reptile*, le décalage entre la thématique « italienne » et la syntaxe (montage, mouvements d'appareil) académiquement hollywoodienne.

3. *Le Reptile*, d'ailleurs, n'est pas de part en part un western. La transgression syntaxique que Mankiewicz ne peut pas même penser semble-t-il (on est loin de *La Comtesse*) est suppléée par une perversion du *scénario* : scénario de western parasité par un scénario d'évasion (autre genre hollywoodien) ; c'est le thème du bagne qui prend en charge la scatologie du film, parce que le genre l'autorise (dénonciation traditionnelle des « conditions inhumaines », etc.), mais en retour le western permet l'allégorisation du récit, sa dispersion en *fantaisie*, c'est-à-dire en gags, dont l'expansion euphorique permet de définir les effets comme autant de flatulences. — P. B.

Trop tard pour les héros

TOO LATE THE HERO (TROP TARD POUR LES HEROS) Film américain de Robert Aldrich. **Production :** Robert Aldrich, 1970. **Scénario :** Robert Aldrich et Lukas Heller. **Images :** Joseph Biroc. **Montage :** Michael Luciano. **Musique :** Gerald Fried. **Interprétation :** Michael Caine, Cliff Robertson, Henry Fonda, Ian Bannen. **Distribution :** Fox. **Durée :** 2 h 15 mn.

Accentuation, de film d'hommes en film d'hommes, de la veine fascisante d'Aldrich, pourtant parti de loin (du libé-

ralisme teinté de progressisme de la côte Est après la guerre). Accentuation du bâclage dans son travail : ses premiers films, tournés en quelques jours, se tenaient mieux que celui-ci, qui coûta plusieurs millions de dollars et ressemble à un western italien standard. Les audaces et court-circuits logiques des films anciens sont devenus des concessions aux tics italiens ; comme le drugstore, le spaghettiwar-film revient en Amérique après ajustements. — B. E.

Une messe pour Dracula

TASTE THE BLOOD OF DRACULA (UNE MESSE POUR DRACULA) Film anglais de Peter Sasdy. **Production :** Alda Young pour Hammer Films, 1970. **Scénario :** John Elder. **Images :** Arthur Grant. **Musique :** James Bernard. **Interprétation :** Christopher Lee, Linda Hayden, Anthony Corlan, Joffrey Keen, John Carson, Peter Sallis. **Distribution :** Warner Bros. **Durée :** 1 h 35 mn.

On sait que, depuis le fameux *Cauchemar*, les *Dracula* de la Hammer perdent constamment et régulièrement leurs motifs d'intérêt. Pourtant leur scénariste, John Elder, cherche, de film en film, à renouveler et à transformer la thématique, par l'introduction de nouveaux éléments. Dans *Une messe pour Dracula*, on peut repérer les suivants :

— le vampire sait le nom de ses victimes, et les interpelle ;

— il existe deux sortes de morsures vampiriques : l'une, « bonne », donne du plaisir à la victime ; l'autre, violente, la tue ;

— Dracula n'est plus un vampire plus habile que les autres, mais le Maître du Sang ;

— L'importation du vieux thème du conflit des générations rend possible une tripartition des caractères : les bons (les jeunes), les mauvais (le jeune lord, Dracula), les débauchés (les trois pères) ; ces débauchés, d'ailleurs, permettent de renouer avec un thème qui courait dans *Nosferatu*, que le vampire apparaît là où il y a de la pourriture ;

— La destruction du vampire n'est plus l'œuvre d'un homme de savoir (Van Helsing ou ses tenant-lieu ont disparu), mais celle du jeune premier ;

— La séquence de la maison-close, l'arbre sous la fenêtre de la jeune fille, le recours à la magie noire, et, plus généralement l'introduction de tous les personnages dans le récit, insistent, plus encore que dans *Dracula et les femmes*, sur le côté « feuilleton fin de siècle » de la fiction.

Mais toutes ces finesses et audaces de scénario sont gâchées par les maladresses de la réalisation, qui ont pour effet d'aplatir, de *banaliser* la thématique : les interventions vocales du vampire confinent au bavardage, l'emploi de la caméra subjective (Dracula touche une

croix, et, de ce fait, halluciné, voit et entend une messe dans l'église déserte) prend l'allure d'un gag incongru : si les libertins se disent blasés, pourquoi leur orgie est-elle filmée de façon qu'on puisse croire qu'ils y prennent plaisir ?

Enfin, la direction d'acteurs est parfaitement inefficace, particulièrement pour les jeunes gens. — P. By.

« femme de ménage » que parce qu'elle serait objet de désir, l'harmonie établie entre les mâles).

Pour ne pas conclure : il faudrait insister plus précisément sur la façon dont *Ostia* ne fait que reconduire une rhétorique, inaugurée par le « cinéma de poésie » pasolinien : celle de la « poétique du sordide ». — J.A. et P.B.

Ces notes ont été rédigées par Jacques Aumont, Pierre Baudry, Pascal Bonitzer, Bernard Eisenschitz et Jean Narboni.
Sont reportées au mois prochain : 1) La note sur le télé-film de Maurice Failevic, De la belle ouvrage ; *2) Les notes sur* Un condé, Enquête sur un citoyen... *et* Domicile conjugal.

Ostia

OSTIA (OSTIA) Film italien de Sergio Citti. **Production :** Mancori-Chrétien, 1970. **Scénario :** Pier Paolo Pasolini et Sergio Citti. **Images :** Mario Mancini. **Montage :** Nino Baragli et Carlo Reali. **Musique :** Franco de Masi. **Interprétation :** Laurent Terzieff, Franco Citti, Anita Sanders, Ninetto Davoli, Lamberto Maggiorani. **Distribution française :** Compagnie Parisienne de Films. **Durée :** 1 h 45 mn.

Qu'on se soit assez généralement accordé à voir *Ostia* comme un film de Pasolini, et Citti, corrélativement, comme épigone, voire comme simple prête-nom, n'a rien d'incompréhensible (et pas seulement par des motivations tactiques : les spectateurs que *Pasolini* peut, en tant que *nom*, apporter au film). Sans qu'on puisse en effet, faute d'informations suffisantes, délimiter les rôles respectifs de P.P.P. et de S.C., on doit noter que Pasolini co-signe un scénario où apparaissent quelques-uns de ses thèmes majeurs, et que le film (« supervisé » par lui) est photographié et mis en scène dans un style qui fait plus qu'évoquer les siens propres.

Plus précisément : le film de Citti est fondé sur le thème (œdipien) de l'itinéraire, d'un trajet qui est en même temps *traversée* du mythe. Mythe qui se trouve donc à la fois actualisé et littéralisé : les deux flashback du film nous montrent « réellement » les deux garçons tuer leur père, la fille coucher avec le sien (de même, noter comme sont prises ici au pied de la lettre d'autres métaphores de type analytique : « les flots du désir », par exemple). Par ailleurs, on repérera aisément dans le sujet d'*Ostia* nombre de détermination qualifiables de pasoliniennes : dans le titre, d'abord, connotant à la fois catholicisme et misérabilisme (Ostia, c'est la plage, au public populaire, de Rome ; c'est aussi, en italien, l'hostie, de la présence de laquelle se soutient la longue scène de confession-communion dans la prison, comme le banquet des anarchistes parodiant la Cène) ; pour ne rien dire des évidentes déterminations pédérastiques et misogynes (de ce point de vue, le film fonctionne comme un remake de *La Terra vista dalla Luna* : même allure de marionnette chez la femme, et surtout, même fonction de trouble-fête, perturbant, plus d'ailleurs par son essence de

Liste des films sortis en exclusivité à Paris du 9 septembre au 27 octobre 1970

20 films américains

The Adventurers (Les derniers Aventuriers), de Lewis Gilbert.
A Bucket of Blood (Un baquet de sang), de Roger Corman.
Clarence the cross-eyed lion (Daktari), de Andrew Marton.
Cromwell de Ken Hughes (voir prochain numéro, note sur Waterloo).
The Devil's Eight (Les Huit diaboliques), de Burt Topper.
El Condor, de John Guillermin.
The Fabulous Bastard of Chicago (Le Kid de Chicago), de Richard Compton.
Ice, de Robert Kramer (voir dans ce numéro p. 14).
A Man Called Horse (Un homme nommé Cheval), de Elliot Silverstein.
Never a Dull Moment (Frissons garantis), de Jerry Parris.
Paint your Wagon (La Kermesse de l'Ouest), de Joshua Logan.
The Rain People (Les Gens de la pluie), de Francis Ford Coppola.
Ride Beyond Vengeance (Marqué au fer rouge), de Bernard McEveety.
The Scavengers (Cache ta femme, prends ton fusil, voici les Scavengers), de R.L. Frost.
Slaves (Esclaves), de Herbert J. Biberman (voir dans ce numéro p. 62).
Son of King Kong (Le Fils de King Kong), de Ernest B. Schoedsack.
There was a crooked man (Le Reptile), de Joseph L. Manckiewicz (voir dans ce numéro, p. 62).
They Call me Mr Tibbs (Appelez-moi Monsieur Tibbs), de Gordon Douglas.
Too Late the Hero (Trop tard pour les héros), de Robert Aldrich (voir dans ce numéro, p. 62).
Tora ! Tora ! Tora ! de Richard Fleischer.

19 films français

Alyse et Chloe, de René Gainville.
Le Cercle rouge, de Jean-Pierre Melville (voir dans ce numéro, p. 61).
La Chaleur de minuit, de Max Pecas.
Les Cousines, de Louis Soulanes.
La Dame dans l'auto, avec des lunettes et un fusil, de Anatole Litvak.
Domicile conjugal, de François Truffaut (voir prochain numéro).
Et qu'ça saute, de Guy Lefranc.
La Faute de l'Abbé Mouret, de Georges Franju (voir prochain numéro).
L'Homme-orchestre, de Serge Korber.
L'Invasion, de Yves Allégret.
Mektoub ? de Ali Ghalem (voir prochain numéro).
Le Mur de l'Atlantique, de Marcel Camus.
Nous n'irons plus au bois, de Georges Dumoulin.
Qui ? de Léonard Keigel.
Le Point de chute, de Robert Hossein.
La Rose Ecorchée, de Claude Mulot.
Sortie de secours, de Roger Kahane.
Trop petit mon ami, de Eddy Matalon.
Un condé, de Yves Boisset (voir prochain numéro).

12 films italiens

All'ultimo sangue (Jusqu'à la dernière goutte de sang), de John Byrd.

Dramma della gelosia (Drame de la jalousie), de Ettore Scola.
I Girasoli (Les Fleurs du soleil), de Vittorio de Sica.
Gringo, getta il fucile (Gringo jette ton fusil), de John Richardson.
Hypnos (Hypnose ou La Folie du massacre), de Paul Maxwell.
Gott mit uns, de Giuliano Montaldo.
Joe cercasi un posto per morire (Ringo cherche une place pour mourir), de Anthony Ascott.
Lola Colt, de Siro Marcellini.
Ostia, de Sergio Citti (voir dans ce numéro, p. 64).
I Rangers (Les Rangers), de Roberto B. Montero.
Sierra Maestra, de Ansano Giannarelli.
Ultimo Colpo (Cité de la violence), de Sergio Sollima (voir dans ce numéro, p. 62).

2 films anglais

Monique, de John Brown.
Taste the Blood of Dracula (Une messe pour Dracula), de Peter Sasdy (voir dans ce numéro, p. 63).

1 film bolivien

Yawar Mallku (Le Sang du Condor), de Jorge Sanjines (voir dans ce numéro, entretien avec Carlos Diegues, p. 44).

1 film japonais

Les Envahisseurs attaquent, de Honda Inoshiro.

ABONNEZ-VOUS !

CAMPAGNE D'ABONNEMENTS A PRIX RÉDUITS (NOEL 1970)

Pendant la période d'hiver (du 1er décembre au 15 janvier), nous sommes heureux de vous offrir une remise supplémentaire pour tous les abonnements ou réabonnements pour une année (12 numéros). Il vous suffit de découper ou de recopier le bulletin ci-dessous. Votre économie sera de 16 francs pour un abonnement normal d'un an, et de 22 francs si vous êtes étudiant ou membre d'un Ciné-Club.

BULLETIN D'ABONNEMENT

NOM : .... **Prénom :** ....

FONCTIONS : ....

ADRESSE : .... **Département :** ....

désire profiter de votre offre et vous fait parvenir la somme de :

FRANCE - UNION FRANÇAISE : 56 F ETRANGER : 64 F
ETUDIANTS - CINE-CLUBS : FRANCE : 50 F ETRANGER : 56 F
(Cachet faculté ou Ciné-Club ou photocopie carte Etudiant ou Ciné-Club)
LIBRAIRIES : FRANCE : 50 F ETRANGER : 56 F

☐ Je suis abonné et cet abonnement prendra la suite de celui en cours (joindre s.v.p. la dernière bande)

☐ Je ne suis pas encore abonné et cet abonnement débutera avec le N° ....

☐ Mandat-lettre joint

☐ Chèque bancaire joint

☐ Chèque postal joint

☐ Versement ce jour au CCP 7890-76 Paris

ABONNEMENTS DE SOUTIEN

Vous pouvez nous aider davantage encore en souscrivant un abonnement de soutien
12 numéros : 100 F

Edité par les Editions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 20 000 F - R.C Seine 57 B 19 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire no 22 354
Imprimé par P.P.I., 26, rue Clavel, Paris-19e - Le directeur de la publication : Jacques Doniol-Valcroze.
PRINTED IN FRANCE



"Don Giovanni" de Carmelo Bene,
qu'on peut voir actuellement à Paris, à la Pagode, 57 bis, rue de Babylone.
Distribution, Capital Films.

